六点音乐译丛
VI HORARE MUSIC
主编 杨燕迪

Opera & Ideas
From Mozart to Strauss

歌剧与观念
——从莫扎特到施特劳斯

[美]保罗·罗宾逊（Paul Robinson）著
周彬彬 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社



歌剧与观念 *Opera & Ideas: From Mozart to Strauss*

——从莫扎特到施特劳斯

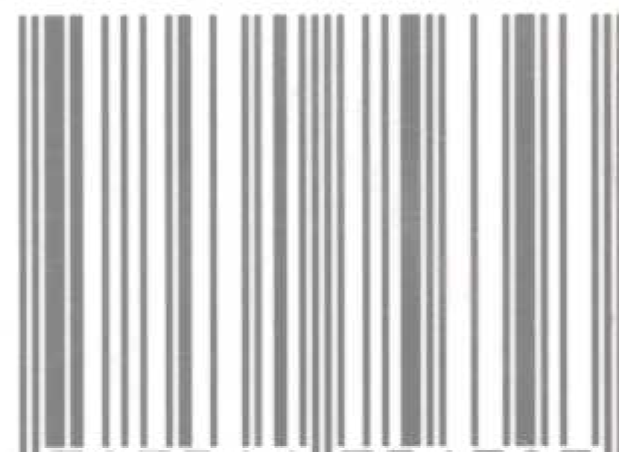
本书系美国著名思想史家保罗·罗宾逊在这一研究领域中的扛鼎之作。

作者以启蒙运动之后的近现代思想史演进为线索，通过对当时欧洲歌剧和相关声乐作品的独特考察，具体分析了《费加罗的婚礼》、《塞维利亚的理发师》、《特洛伊人》、《唐·卡洛》、《名歌手》、《玫瑰骑士》及两部声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》，深刻地揭示了启蒙运动及反启蒙运动、浪漫主义、黑格尔的历史哲学、现代政治哲学、唯美主义等思潮在歌剧艺术中复杂而隐匿的体现。

本书是西方第一部从思想史角度研究歌剧的经典力作。

上架建议 音乐、人文

ISBN 978-7-5617-5639-3



定价：38.00元

www.ecnupress.com.cn

Opera & Ideas
From Mozart to Strauss

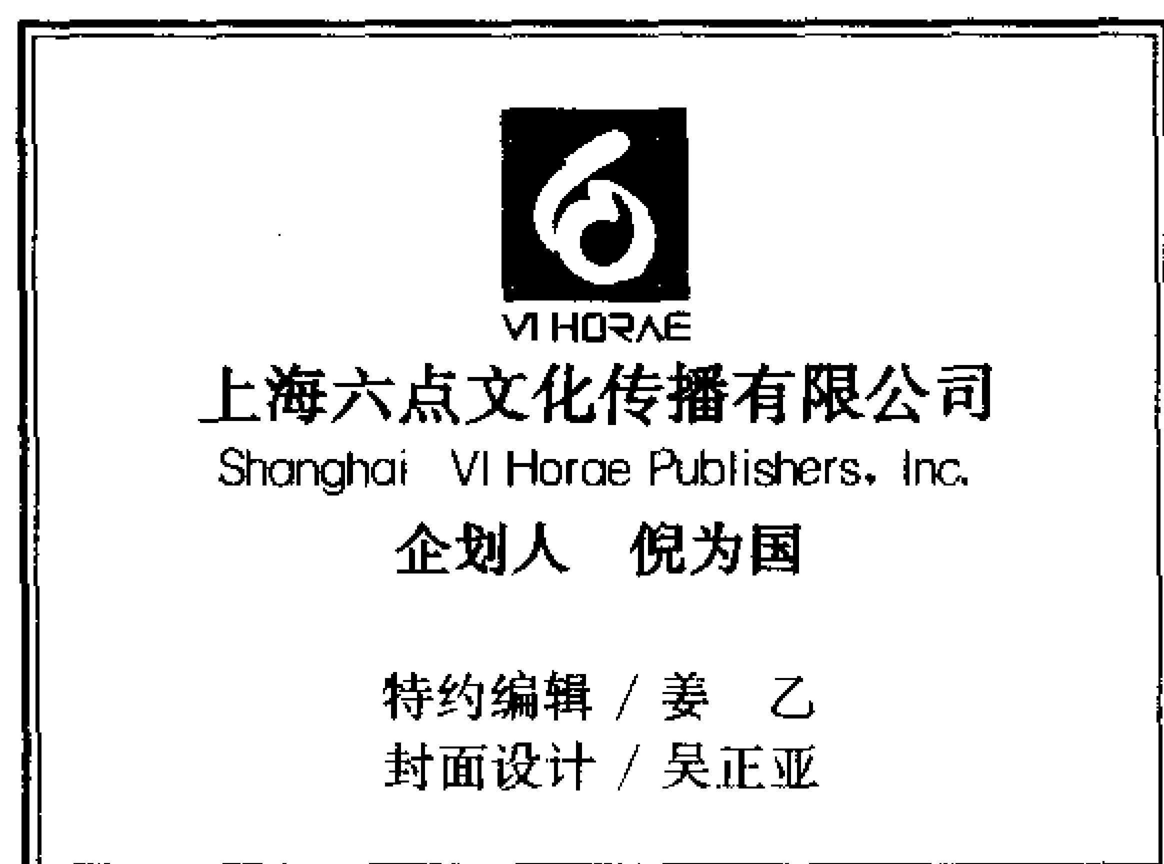
歌剧与观念
——从莫扎特到施特劳斯

[美] 保罗·罗宾逊（Paul Robinson）著
周彬彬 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌剧与观念——从莫扎特到施特劳斯 / (美)罗宾逊著;周彬彬译,杨燕迪校.
—上海:华东师范大学出版社,2008.4
(六点音乐)
ISBN 978-7-5617-5639-3
I.歌… II.①罗…②周…③杨… III.歌剧—思想史—研究—西方国家 IV.J809.5
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 167424 号



上海六点文化传播有限公司
Shanghai VI Horae Publishers, Inc.
企划人 倪为国

特约编辑 / 姜 乙
封面设计 / 吴正亚

Opera & Ideas: From Mozart to Strauss
By Paul Robinson

上海市版权局著作权合同登记 图字 09-2007-698 号

六点音乐译丛
歌剧与观念——从莫扎特到施特劳斯
(美)保罗·罗宾逊 著
周斌彬 译 杨燕迪 校

统 筹 储德天
责任编辑 审校部编辑工作组
责任制作 肖梅兰

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
客服电话 021—62865537(兼传真)
门市(邮购)电话 021—62869887
门市地址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
销售业务电话 综合分社 021—62238336 021—62237612(传真)
编辑业务电话 021—62572474
网 址 www.ecnupress.com.cn

印 刷 者 上海华成印刷装帧有限公司
开 本 640×978 1/16
插 页 1
印 张 20.75
字 数 240 千字
版 次 2008 年 4 月第 1 版
印 次 2008 年 4 月第 1 次
书 号 ISBN 978—7—5617—5639—3/J·094
定 价 38.00 元
出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021—62865537 联系)

缘　　起

自中国全面卷入现代性进程以来，西学及其思想引入汉语世界的重要性，已是有目共睹的事实。早在晚清时代，梁启超曾写下这样的名句："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。"时至百年后的当前，此话是否已然过时或依然有效，似可商榷，但其中义理仍值得三思。举凡"汉译世界学术名著丛书"(北京：商务印书馆)、"现代西方学术文库"(北京：三联书店)等西学汉译系列，对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响，无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术，自20世纪以降，同样身处这场"西学东渐"大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动，乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述，通过与外来西学这个"他者"产生碰撞或发生融合，深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的"自身"架构。翻译与引介，其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个

历史。不妨回顾，上世纪前半叶对基础性西方音乐知识的引进，五六十年代对前苏联（及东欧诸国）音乐思想与技术理论的大面积吸收，改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译，均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而，应该承认，与相关姊妹学科相比，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的"中文移植"，牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求，这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。语言相异，思维必然不同，对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是，则语言的移译，就不仅是传入前所未闻的数据与知识，更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言，让人看到事物的不同方面，于是，将一种语言的识见转译为另一种语言的表述，这其中发生的，除了语言方式的转换之外，实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知，任何两种语言中的概念与术语，绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成，移植到另一种语言环境中，不免发生诠释性的改变——当然，这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译，就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验；或者说，让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进而达到，提升我们自己的音乐体验和思考的质量，提高我们

与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”，既有不偏不倚的象征含义（时钟的图像标示），也有追求无限的内在意蕴（汉语的省略符号）。本译丛的缘起，来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著，另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面，并不强求一致，但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译（校）者既包括音乐院校中的专业从乐人，也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上，本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业，并籍此彰显，作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007年8月18日于上海音乐学院

引 言

本书旨在传达这样一个观点，即音乐是西方文明的组成部分，并以各种方式与形成西方历史的其他思想和文化产品有着密切联系。历史学家和音乐学家大体上会赞同这个观点，但他们却没有对联系的本质作出更精确的论述。他们保持缄默的原因完全可以理解：音乐是最抽象的艺术形式，我们缺乏一种公认的公众语言来说明音乐到底表达了什么。例如，我们感到，贝多芬的音乐在某种程度上，与19世纪早期的诗人、画家和哲学家在他们各自领域里创作的作品存在联系。但我们不知道如何说明这种联系，或解释它们如何发挥作用。

歌剧是一种令人迷惑的妥协——尽管这种妥协并不真实。歌剧中音乐与语言结合紧密，有了语言的指引，音乐与语言的模糊关系逐渐变得清晰。还是以贝多芬为例，如果我们研究他的歌剧《菲岱里奥》，而不是他的交响曲、钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏，就有可能发现作曲家和当时文化大背景的渊源关系。《菲岱里奥》这部歌剧的主旨显然是镇压与解放、忠实与背叛、绝望与欣喜。它使我们联想起法国大革命和拿破仑专政、康德的哲学和席勒的戏

剧、华兹华斯和拜伦的诗歌以及大卫[1]和戈雅[2]的绘画。歌剧似乎还为我们提供这样一个起点：它给予我们文辞和故事，我们由此联想到其他的文辞和故事——它们在剧作家和哲学家笔下清晰明了，而在画家和雕刻家笔下却隐晦模糊。

然而文辞和故事仅仅是个开始。如果只是谈论文辞和故事，或许我们会总结出许多具有启发性的内在联系，但这些结论最终缺乏解释的力度，因为这种结论没能与音乐——区分歌剧与戏剧的主要因素——发生关系。当然，一流的歌剧，其音乐和语言趋于统一，任何机械分割语言意义和音乐意义的行为都显得极其愚蠢。除非我们能够展示思想因素如何以音乐形式呈现在作品中，否则思想因素仍然只是一个不重要的旨趣成分。歌剧首先是一个音乐现象，它的歌剧性妥协不会使我们脱离音乐的上下文。

应该承认，这个观点对我来说似乎不证自明。在各章节里，我总是尽量去谈论音乐。读者也许会发现，有时我会让音乐说出更多它真正想要表达的想法。我极力从一个乐思、一个乐句，或者一个意义不可言喻的转调——即纯粹的音乐——中，提炼出本质的思想资源。然而，我希望我的阐释能够源源不断地引起额外的共鸣、拓展新的意义层面，或者更理想的，增加鉴赏的快感。

我想，对于什么是“歌剧”无需赘述，但是对于书名中的另一个术语“观念”却要作详细说明。在我看来，观念就是那些思想史家们关心的事情：即职业思想家有意识陈述的清晰观点，如通过哲学著作、政治宣传册、小说、戏剧和诗歌表现出来的观点。当然，这些观点超越个体作者的思想体系成为一个时代共享的思想资源，往往意义更加深远。例如在本书的第一章和最后一章中，我试图从思想建构（即启蒙运动和现代主义）的角度来阐释两部重要的歌剧，它们的思想在各自的时代传播得如此广泛，以至于可以更准确地称这些思想为“预

---

① Jacques-Louis David（1748—1825），法国古典主义画家。——译注。（除特别注明之外，以下均为译注）

② Francisco José de Goya（1756—1828），西班牙画家。

设”和“前提”。然而，即使在某部歌剧中，思想谱系在我看来如此清晰确定，我也不会就此认为，作曲家是有意识地要在作品中体现一系列观念。事实上我们无法追随观念如何从一个媒介转移至另外一个的过程，因为这个运动过程的方式是递增的、变化的——最重要的，它是无形的。因此，我避免去做确认影响这种吃力不讨好的事情，而只是谈谈作品与观念之间的相互联系。衡量这一研究方法是否成功的标准在于，这种联系是否具有启发性，而不是该联系是否可以被证实。

开展这项研究，有几个目的。最重要的一点就是通过各章节的分析，得以对八部作品有一个全新的审视。我希望，通过展示这些作品与当时思潮的联系，使读者能注意作品结构中被忽视的概念层面，从而丰富对作品艺术逻辑的感受。里奥纳尔·特里林①在“文学观念的意义”(The Meaning of a Literary Idea)一文中提到，文学作品蕴涵的思想力量与它的审美效果有密切关联。我认为该观点同样适用于歌剧。本书的主旨就是根据特里林的论点来阐释几部歌剧经典作品。因此，对于那些了解歌剧、喜欢歌剧、并且渴望从新的角度理解歌剧的读者来说，本书可能具有相当大的吸引力。

虽然我的主要目的是要从一个特定的阐释角度来讨论艺术作品，但我相信，本书对于观念也有一些有价值的讨论。我并不寻求通过歌剧来反观并书写思想史——为了被忽视的思想证据去搜寻歌剧剧目，重构从启蒙运动至现代主义的欧洲精神革命的进程。我希望论证，原本被认为并没有多少思想含量的一个文化侧面同样与思想密切相关，以此来拓宽我们的思想史视野。思想活力所拥有的广泛影响超出了我们通常许可的范围。同时，本书的另一目的还在于，将新的生命带入我们思想遗产中原本已为人熟知的成分中——展示这些成分如何体现在极其具体和美丽的艺术形式里。思想史家知道，自己学科的题材多么容易呈现出幻觉般的不切实际；代表某一时代激情的观念可能会受到

---

① Lionel Trilling(1905—1975)，美国文学批评家，哥伦比亚大学教授。

衰退为空洞的陈词滥调的威胁。但是如果我们能够了解那些使艺术作品成形的观念，那么乏味的抽象概念将会随着力量和热情变得栩栩如生，这些力量和热情曾经为其最初的支持者所保持。当歌剧中的思想内容得到确认，歌剧就会大放异彩，展现新的意义层面；反之，当观念通过音乐的感官来表达时，观念就摆脱习惯的非个人性，获得出乎意料的直接效果。至少，对于我这样一个歌剧迷和思想史教师来说，这种体会已经成为我自身的经验。

本书的各章节最好被视为针对歌剧与观念这一共同主题的个案性研究。为了阐明我的观点，我从许多细节处着眼分析少数几部歌剧，这个方法非常方便，事实上也不可避免。无需赘言，我选择的这几部歌剧在思想启迪方面给我留下异常丰富的印象，虽然我假定所有的歌剧都可以从这个角度进行有意义的研究。一般来说，我发现，这种方法在研究那些思想观念并没有清楚表达出来的歌剧中特别奏效。以莫扎特的《魔笛》和瓦格纳的《指环》为例，它们在与“观念”之间的联系中，自我意识太强；思想方法对它们来说可能有老套和肤浅之嫌。因此，我挑选《费加罗的婚礼》和《名歌手》这两部歌剧，是因为它们的观念内容与表层离得较远，而且正因为埋得深，在我看来反而更有意味。

此外，还有其他一些考虑因素促使我选择这些歌剧。毫无例外，我研究的歌剧都是重要的艺术文献——事实上都是杰作——也是我非常赞赏的作品。也许我对罗西尼的《塞维利亚的理发师》和施特劳斯的《玫瑰骑士》的喜爱有些保留，但是本书的写作恰恰出于徒然的热爱。当然更重要的是，我选择的作品有很长一段文化历史跨度——从18世纪晚期直至20世纪早期——这样的时空跨度使得我能够接触更广泛的观念和思想关注。虽然我无意要对从启蒙运动到现代主义的思想发展历史作完整叙述，本书的5个章节的确旨在勾勒这一过程中发生的里程碑事件。当然，许多重要的观念并没有通过歌剧表现出来，在我的跋语里，我对为何歌剧与某些观念联系紧密，而与另一些则少有瓜葛做了一些思索。

对各章节所讨论的歌剧和思想生活之间的特定联系做一些提示(即使可能陷入过度公式化的危险),或许有助于读者了解本书。在第一章中,我对莫扎特的《费加罗的婚礼》(1786)和罗西尼的《塞维利亚的理发师》(1816)进行了比较,并且论证前者反映了18世纪启蒙运动的道德观和社会观,后者则是用音乐传达19世纪早期对于启蒙运动的批评。我认为,莫扎特是用歌剧发言的启蒙运动思想家;罗西尼则是保守主义反对派无意识的代言人。《费加罗的婚礼》关注“理性”和“人性”的问题;《塞维利亚的理发师》则是对“理性”和“人性”的嘲讽。

第二章讨论了舒伯特的两部伟大的声乐套曲《美丽的磨坊女》(1823)和《冬之旅》(1827),其中我着力从音乐上探讨浪漫主义的主观性,这是舒伯特与当时著名的抒情诗人,尤其是华兹华斯和济慈共有的观念。浪漫主义的自我与自然的关系是比较的重点。从方法论角度出发,歌剧和声乐套曲的区别并不如人们想象的那么大,因为声乐套曲也能够通过语言媒介使音乐和观念得到统一。而且,我也不是第一个提出《美丽的磨坊女》和《冬之旅》具有确定无疑的歌剧性的。

第三章也许是歌剧与观念之间的联系得到最清晰体现的一个章节。其中,我以柏辽兹的不应该被忽略的维吉尔史诗《特洛伊人》(1858)为例,来展示作品是如何体现19世纪独特的历史意识的。尤其是,我认为,柏辽兹的这部伟大史诗歌剧反映了在黑格尔的哲学著作中论及的相同历史概念。这个知识背景对于柏辽兹歌剧的重要性,通过与17世纪晚期亨利·珀塞尔的《狄朵和埃涅阿斯》的比较获得。

威尔第是19世纪最重要的歌剧作曲家,我一度设想,为专门研究他一人而写此书。从思想史角度研究威尔第特别有趣,因为他并不像瓦格纳,其作品没有任何思想性的雄心抱负。但是事实上,他的作品与时代思想生活的联系并不亚于他伟大的德国对手。威尔第的歌剧深受19世纪爱情、家庭以及社会等观念的影响。我集中关注他作品中一个持续的主题:他长期以来热衷的政治。通过分析他最伟大的政治题材歌剧作品《唐·卡洛》(1867),我试图确认作曲家的政治观点与19世纪下半叶的支配性的现实政治观念(Realpolitik)之间的联系。

我认为在《唐·卡洛》中,威尔第用音乐表达的政治概念,与当时的亨利希·冯·特赖奇克[1]、雅各布·布尔克哈特[2]等思想家的政治见解惊人的相似。

在最后一章中,我重新转向两部跨越思想分水岭的歌剧之间的比较。正如可以用法国大革命和拿破仑专政之间的鸿沟来区别莫扎特和罗西尼的歌剧,更重要的是,这个意识形态的重大转移将启蒙运动及其19世纪的批判者区分开来。同样,现代主义的出现将瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》(1868)和施特劳斯的《玫瑰骑士》(1911)区分开来。在瓦格纳和斯特劳斯之间,是西格蒙特·弗洛伊德无处不在的阴影,以及来自其他一些次要的,但充满同等焦虑的文化预言家的影响。他们引领这个时代前进,而我们感到这就是我们的时代。在《纽伦堡的名歌手》和《玫瑰骑士》的中心,是两个极其相似的关于为爱牺牲的故事。然而,歌剧的结局却大相径庭。我相信这些不同之处反映出已经转变了的思想氛围,它将20世纪和19世纪决然区分开来。瓦格纳的歌剧是关于艺术与社会,所反映的有关艺术与社会的互动关系的观念可以在约翰·罗斯金[3]和他同代人的著作中看到。施特劳斯的歌剧是关于自我以及自我与时代压力的对抗,由此反映出现代艺术家和思想家困惑于神秘的时间流逝。我的论述要义(也是贯穿全书的要义)是,这些思想上的不同在瓦格纳和施特劳斯的歌剧中具有确定的"音乐的"(而不仅仅是戏剧的)表现。我再次重申,我关注的中心是总谱而不是脚本。

研究歌剧有许多有益的方法。最常见的方法——也有非常好的理由——就是通过音乐历史来研究歌剧:把某位歌剧作曲家同他的前人

---

① Henrich von Trietschke(1834—1896),德国历史学家和政论家,普鲁士学派代表人物,鼓吹种族主义和强权政治,著有《19世纪德国史》。

② Jacob Burckhardt(1818—1897),瑞士历史学家,致力于文化艺术史研究,主要著作为《文艺复兴时期的意大利文化》。

③ John Ruskin(1819—1900),英国艺术评论家,社会改革家。

后辈进行比较，或找出歌剧和其他音乐体裁之间的相同点和不同点。这是一种在标准的音乐史和特定的歌剧史中研究歌剧的方法。或者对个别作曲家进行研究，如爱德华·登特①、欧内斯特·纽曼②、朱利安·巴登③、威廉·曼④以及斯派克·休斯⑤等人的著作，体现了上述同一主题的更具体的变奏。我不否认这些音乐学方法——把一个具体艺术媒介的界限看作是它的整体原则——仍应占据中心地位。归根结底，只有把贝多芬的历史成就和莫扎特、海顿以及其他的音乐伟人比较，我们才能更加了解贝多芬。同样，只有追随威尔第早期歌剧作品中戏剧和音乐的演变历程，我们才能更加理解《阿依达》。

但是，除了这些主要的历时研究方法，还有一些共时研究方法（与前者彼此呼应）确实会带来相等的启迪。盖瑞·施米德加尔⑥的《作为歌剧的文学》(*Literature as Opera*)便是一例。此书旨在将歌剧置于其文学来源背景中，探索一个观念从文学形式转换成歌剧形式的过程。在一些例子中，比如多尼采蒂对司各特⑦的《拉美莫尔的新娘》的改编，这种转换或多或少是在同时代之间进行；而在其他作品（如威尔第改编自莎士比亚作品的歌剧）中，这种转换不仅发生在不同媒介之间，而且发生在不同时代之间。在上述两种个案的研究分析中，都会显露出一些我们如果仅仅坚持主流的音乐学传统就难以发现的东西。

另外一种可能性是约瑟夫·科尔曼⑧的《作为戏剧的歌剧》(*Opera as Drama*)，该作仍然是我所阅读过的关于歌剧研究著作中最发人深思的一部。与施米德加尔一样，科尔曼在本质上也以音乐外围为出发点，但取代从歌剧文学来源的各个角度进行研究的是，他从戏剧的范畴

① Edward Dent(1876—1957)，英国学者，教师，作家。

② Ernest Newman(1868—1959)，英国音乐评论家，作家。

③ Julian Budden(1924—)，英国作家，行政官员，音乐学家。

④ Willian Mann(1924—1989)，英国音乐评论家。

⑤ Spike Hughes(1908—1987)，英国著述家，作曲家，广播员。

⑥ Gary Schmidgall(1945—)，美国学者。

⑦ Walter Scott(1771—1832)，英国苏格兰小说家、诗人、历史小说首创者，浪漫主义运动的先驱。

⑧ Joseph Kerman，(1924—)，美国学者，评论家。

要求来考察歌剧。事实上，科尔曼做出这样一个思考，当作曲家寻求用音乐来表达戏剧价值时，其戏剧价值是如何转型的。同时，他把歌剧是否能用歌剧的新媒介形式保留其基本的戏剧逻辑和戏剧力量，来作为判断一部歌剧成功或（更多）失败的关键所在。

本书采取的方法与施米德加尔和科尔曼的基本相通，当然也有显著不同。在他们的分析中，那些独立的变化因素或是文学的或是戏剧的，而在我，则是观念的历史。根据当时思想的发展来研究歌剧，我希望能够触及艺术作品中具有相等启发性的一面。无需赘言，不管人们是否将歌剧看成思想事件，歌剧仍是音乐和戏剧愉悦的源泉。但是，当人们认识到——正如我在开篇所提出的——这些歌剧是西方文明的一部分时，人们会获得更大的满足。

目　录

第一章　启蒙与反启蒙

莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》

本书认为，歌剧反映时代的思想氛围，而且如果我们将这种思想因素纳入考虑范围，我们对歌剧的体验会很不一样——实际上会更加有趣。莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》之间的比较将被用来引出我的观点。这两部作品属于歌剧经典剧目中最受欢迎和赞誉的曲目之一。《费加罗的婚礼》首演于 1786 年，是经常上演的最古老的歌剧之一。很多人至今还认为它是最伟大的歌剧。《塞维利亚的理发师》首演于 1816 年，成为所有“美声”(bel canto)歌剧中最早的保留剧目之一——歌剧传统的主要作曲家有罗西尼、贝利尼和多尼采蒂。

《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》之所以适合进行比较，是因为一方面它们拥有许多共同之处，另一方面它们的不同之处也给人留下深刻印象。我要强调的是，两者之间的不同主要是思想上的。不过我的论述将从两者的相同之处开始。

首先，我们一定会注意到两部歌剧在戏剧和文本上的共同点。两者皆为社会性喜剧，剧中有关阶级、性别、权力以及财产的那些荒谬习俗令人发笑。进而，这两部歌剧都用意大利语演唱，这使它们都拥有语

汇以及语言上的统一感。更加引人注目和不同寻常的是，两个剧本出自同一位剧作家之手，即法国剧作家博马舍①。两个剧本本身具有紧密联系，甚至拥有许多相同的人物。人物相同这个因素有时让人混淆，因为两位作曲家中较年轻的罗西尼选择了博马舍剧本的第一部，而莫扎特（他的歌剧却比罗西尼的早了整整 30 年）选择的是第二部，即续集。要解释这种令人混淆的现象很简单：当莫扎特创作《费加罗的婚礼》时，博马舍戏剧的第一部早已由另一位意大利作曲家乔万尼・帕伊谢洛（1740—1816）创作完成。他的《塞维利亚的理发师》（1782）被1816 年罗西尼创作的无与伦比的同名歌剧取代。因此，罗西尼的《塞维利亚的理发师》从时间角度而言讲述了故事的前部分，即一个西班牙贵族——伯爵阿尔玛维瓦如何在一个小镇理发师（即他以前的仆人费加罗）的帮助下，成功地把一个被溺爱过度的年轻女士从她的监护人手中解救出来。莫扎特的歌剧发生的时间稍微晚一些，遵循博马舍剧本的第二部，内容集中在理发师（从前是阿尔玛维瓦家中的贴身男仆）的婚姻和浪漫的阿尔玛维瓦伯爵的风流韵事上。

除了剧本之间的紧密关联外，《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》在音乐特征上也有许多共同之处。其中最典型的是运用近似的旋律惯例与和声传统：在两部作品中，我们听得出对规则对称和清晰乐句划分的共同偏好，同样稳定持续的脉动，以及同样透明稳定的和声组织。正如前文所述，两部歌剧仅相隔三十年，但由于罗西尼是个相对保守的作曲家，因此，我们甚至可以认为莫扎特的歌剧似乎更加激进。两部歌剧中音乐语言的交汇还可进一步用和声进行、旋律结构、配器方法以及其他方面加以准确说明。就我们讨论的问题而言，可以说，对当今剧院中上演的歌剧有适当了解的普通观众来说，这两部歌剧的音响听上去相当接近。

第二个相同之处是它们都由“分曲”构成：咏叹调、二重唱、三重唱，其他的重唱以及合唱。这些分曲由宣叙调（即，用近似日常说话的节奏

---

① Pierre Beaumarchais（1732—1799），法国剧作家、音乐家。

和语调进行演唱）分隔，伴奏乐器仅用羽管键琴。因此，观众体验到两部歌剧是由一系列独立的音乐事件构成，每首分曲都有明确的开始和结束——这种分割如此明确的分曲，如果表演上佳，在每首分曲结束时观众都会报以热烈的掌声。这些基本的音乐单位在许多方面彼此相似。在这两部歌剧中，每段分曲通常持续三分钟左右。它们通常采用一个单一调性，运用固定的节奏、速度和乐队伴奏——或者，如果不是上述情况，就采用两个对比性段落，一个慢，另一个快。旋律素材多次重复也是它们的特征。大多数分曲可以有效地独立于歌剧之外作为音乐会的演唱曲目，《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》中的许多唱段是如此优美，它们成为独唱音乐会的热门曲目：莫扎特的《温情欢乐的时光在哪里》(*Dove sono*)①和《你们可知道》(*Voi che sapete*)②，罗西尼的《快给杂役让路》(*Largo al factotum*)③和《我心中有个声音在回荡》(*Una voce poco fa*)④——这只是一些最著名的咏叹调。

这种结构方法（分曲结构是整个17、18世纪歌剧作曲家的创作特点，此后该方法被19世纪歌剧的"连续性"音乐风格所取代）使观众在两部歌剧中感受到的戏剧时间是相同的：可以说在两部歌剧中，存在两个时钟。当时间在第一个时钟内进行——即演唱宣叙调时——舞台上的事件推进几乎和现实生活中一样，台上演员和剧场观众拥有同样的时间框架。而在演唱分曲时，就像受到爱因斯坦魔法的驱使，一种"慢速时间"代替了日常时间：舞台上的角色无意识地不断重复自己，在说完必须说的话之后，又重新回到开始，似乎一切从未发生，从头再来一遍——当然，观众听得如痴如醉。对于这种传统手法的运用，莫扎特和罗西尼有一个非常重要的不同：罗西尼的特点在于他在运用该传统手法时更具自我意识，并且利用这种自我意识创造喜剧效果。《塞维利亚的理发师》中令人发笑的地方几乎都来自罗西尼的暗示，即他的歌剧中

---

① 《费加罗的婚礼》第三幕第八场，第19分曲，咏叹调。

② 《费加罗的婚礼》第二幕第三场，第11分曲，咏叹调。

③ 《塞维利亚的理发师》第一幕，第4分曲，咏叹调。

④ 同上，第7分曲，咏叹调。

的这一传统手法以及两种时间概念都是荒诞无稽的。当情节处于紧急状态需要回到正常时间时，罗西尼剧中的角色依然继续保持着歌剧的时间状态。这种错误的信念（如果用道德论的术语来说），恰恰是源源不断的趣味所在。而这种方法在莫扎特的歌剧中完全阙如。实际上，可以从罗西尼身上看出，这种歌剧传统方法已经走到了艺术生命的尽头：他在取笑它；而下一代人则完全摒弃它。然而，尽管讽刺方法是罗西尼风格的特质，但两部歌剧在音乐设计上基本趋于一致。

它们的相似之处还可以延伸至另一方面：综合性的终场（concerted finale）。在《费加罗的婚礼》的两大场景（第二幕和第四幕的结束部分）和《塞维利亚的理发师》的一个场景（第一幕结尾）中，独立的分曲让位于延展的长时段音乐，其间不再被宣叙调打断。这些终场被分割成若干部分，听众可以毫不费力地察觉出一个段落的结束和下一个段落的开始：这种变化通常以一个新的主题、新的节奏和新的调性的出现为标志。终场中独立段落的长度相当于一个典型分曲的长度，而整个终场可能包含十个以上这样的独立段落。这些终场以集中的音乐表现方法造成歌剧的戏剧高潮。《费加罗的婚礼》第二幕终场是所有歌剧中最令人赞叹的创作之一。罗西尼以更加温和的方式采用了相同的基础设计，观众离开剧场时会感到在两部歌剧的高潮部分，获得了相似的音乐体验。

总之，《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》在故事情节和音乐表现方面拥有众多共同之处。然而它们仍然具有明显的个性。整体上，两部歌剧给我们留下不同的印象，甚至是完全相反的印象。人们在离开《塞维利亚的理发师》的表演现场时，已经笑过多次，并且因音乐的多个妙处而感到身心愉快。观众观赏《费加罗的婚礼》时，同样会发笑——可能不会大笑，美妙的音乐同样会萦绕重现在他们脑海中，但一个普遍现象是，他们往往会被莫扎特的音乐深深打动。这是罗西尼的歌剧无法企及的。

现在，不妨考察一下造成这两种显著不同的情感体验的可能缘由。当然，我最感兴趣的是，这种不同反映出世界观的不同，尤其是将两部

歌剧分隔开来的三十年间，欧洲观念气候的改变。我认为这些变化极其重要，但是，如果忽视引发我们对这两部歌剧不同感受的音乐和戏剧，也是很不明智的。

可以指出（虽然以下的解释未免陈腐），两部歌剧确实讲述了不同的故事，具有不同的主题，甚至对故事和主题的选择已经显示出作曲家的意图倾向。广义上看，《费加罗的婚礼》描写了对爱的不忠，而《塞维利亚的理发师》则是对爱的追求。本质上而言，这两个主题势必会引起作曲家不同的反应。

必须指出，虽然许多相同的角色出现在两部歌剧中，但他们却处在不同的生命阶段，拥有不同的人际关系，呈现出不同的心智特质。正如我们所期待的，所有这些不同会带来对比强烈的音乐表现。例如，音乐教师唐·巴西利奥在两部歌剧中均有出现，在罗西尼笔下是低沉的男低音，在莫扎特处是老气横秋、油嘴滑舌的男高音。几个在莫扎特剧中的重要角色并未出现在罗西尼剧中，尤其是侍从凯鲁比诺，费加罗的未婚妻苏珊娜以及费加罗的母亲玛尔切利娜。最重要的是，每个角色在两部剧中均拥有不同的戏剧地位：罗西尼的巴尔托洛医生是个主要角色——歌剧女主角的监护人——在莫扎特剧中降为次要角色；在《塞维利亚的理发师》中，伯爵是个浪漫的领衔人物（男高音），在莫扎特剧中却变得更为沉重（男中音）。这些不同点以及其他类似情况表明，我们不能认为这些人物完全一致，或是同一个人物处在生命的不同阶段。再如，我们无法想象，罗西尼剧中那个镇定自若的女主人公罗西娜（花腔女中音，coloratura mezzo）可能成长为莫扎特剧中那位忧郁的伯爵夫人（戏剧女高音，spinto soprano）。我们所知道的角色性格的统一性，更惶论音域音色的限制，从根本上禁止我们有这样的想象。

除了这些文本和戏剧方面的不同，我们还应该注意到它们在音乐上的诸多显著不同之处。毫无疑问，音乐上最重要的不同在于一个简单而突显的事实：莫扎特比罗西尼更加伟大。不管我们多么赞美罗西尼，即使纯粹从作曲技巧上比较（不涉及情感深度），两位作曲家之间也存在巨大差距。这个事实将他们区分开来。观众在观看《费加罗的婚

礼》和《塞维利亚的理发师》时感到的部分"不同",反映出一个明确无误的事实——莫扎特在音乐上更为卓越。莫扎特更加高超的技巧,在那些需要非凡技术控制的片段中得到最淋漓尽致的展现。因此,尤其在终场中,观众能够充分意识到莫扎特的优势。

撇开作曲家的天赋因素,莫扎特和罗西尼的音乐个性语言也完全不同,这最能反映出艺术灵感的神秘性。我并不想在此罗列这些不同点,但是它们可以以基本共识来概括(坦白说完全是印象式的):莫扎特的音乐更加圆满、复杂、内敛;罗西尼的音乐则显示出他对机械性音响、突兀的效果、以及华丽的音乐表层的偏爱。换言之,莫扎特将听觉注意力引向音乐进行的核心——如节奏、和声与旋律;罗西尼的音乐中,人们会更加注意到细节——如装饰音、力度变化、以及配器的精致和幽默感。

也许可以举个例子来说明这种不同——即两部歌剧的开场。在《塞维利亚的理发师》开场不久,观众可能会被清晰的乐队演奏和机械的节奏吸引:大管与拨奏的弦乐步态方整,单簧管欢快地吹奏出 16 分音符,长笛声部是突出的急速三连音。这一切使得音乐像从一个巨大的八音盒中发出,效果美妙,让人意犹未尽。在莫扎特歌剧的开场部分,观众听到的音乐则完全不同:虽然节奏同样稳定,但器乐部分不太引人注意,它们激动的音型很快消解为一个复合性的音响画面,印在我们脑海里。整段音乐是一个整体,我们不会联想到巨大的八音盒,而是感到一个真实的时空世界,其中有两个人在兴奋地交谈(或更准确地说是对谈)。两部作品的不同之处具有思想暗示,这点我马上将要谈到——这种不同首先表现在音乐上:罗西尼为引起听觉愉悦竭尽所能,不放过任何一个装饰音,而莫扎特则追求更加有机的效果。

无需赘言,我在此仅仅是暗示音乐上的不同决定了我们对两位作曲家有不同的认识。然而,即使把所有的因素都考虑进去,不管是音乐上的不同还是文本上的,都不能完全解释两部歌剧的不同效果。另外一个因素,即思想上的不同必须被承认。《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》之间一些显著的不同反映出这样一个事实:前者作于 18 世

纪，体现了当时的思想特征；后者完成于19世纪早期，体现的仅仅是从法国大革命之后才占据优势地位的观念和心态。

莫扎特的音乐与他的歌剧是欧洲启蒙运动的产物，这在文化史上已经达成共识。与任何有意义的共识一样，这个认知是正确的。莫扎特作品与思想运动之间的联系在歌剧《魔笛》中分外鲜明，它充分体现了启蒙运动的价值，甚至体现出共济会的特定追求。如果要在这一常识上再增加点什么，那就是启蒙运动的思想不仅出现在莫扎特的歌剧脚本中——不管剧作家是洛伦佐·达·蓬特[1]或是埃马努埃尔·席卡内德尔[2]——而且也体现在莫扎特的音乐中。实际上，正是因为作曲家能够用音乐的方式体现这种价值，这个话题才具有持久的意义。

启蒙运动是一场复杂的思想运动，学者对它的本质特性纷争不一。另外，与其他任何一个时代的思想家一样，启蒙运动的思想家们关注的诸多问题并不可能借助音乐——或者戏剧——得以表现。经验主义、自然神论、反教权主义很难成为伟大音乐的素材，虽然一个世纪之后的穆索尔斯基在《鲍里斯·戈杜诺夫》一剧中，确实巧妙地用醉醺醺的修道士瓦拉姆和邪恶的耶稣会教士兰戈尼来表现上述观念。然而，许多启蒙运动的基本思想和道德信仰易于通过音乐来体现，至少能够在那些具备启蒙信仰的伟大作曲家手中得以实现。莫扎特毫无疑问正是这样一位作曲家，他对启蒙运动价值的信奉，如同伏尔泰、卢梭或康德一样彻底。

启蒙运动最重要的信念在于，确信人类可以战胜人与人之间的种种对抗。就像哲学家一样，莫扎特相信我们自身拥有超越对抗的思想和情感力量。总之，他相信和解的可能性。在我看来，和解——或正如赫伯特·马尔库塞[3]所谓的“存在的和解”(the pacification of existence)——是《费加罗的婚礼》的戏剧与音乐的基本主题。作为弗洛伊

---

① Lorenzo Da Ponte(1749—1838)，意大利诗人，《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》三部歌剧的脚本作者。

② Emanuel Schikaneder(1751—1821)，德国剧院经理，歌剧台本作家，歌唱家，演员。歌剧《魔笛》的脚本作者。

③ Herbert Marcusel(1898—1979)，德国哲学家，法兰克福学派的主要代表人物之一。

德或后弗洛伊德的信奉者，我们或许不再接受这一主张，因为我们已经开始把本我主义和敌对行为看成我们精神构成中难以驾驭的因素——请注意，这个观点得到罗西尼的认同。但是去感觉莫扎特相信和解的那种完整性是一种令人陶醉的精神体验。这就是为什么我们会带着深深的感动离开歌剧院的最大原因。

或许有人会提出反对意见说，“和解”是几乎所有音乐和大多数文学的主题。难道典型的音乐作品或是文学作品不都是以冲突开始，以解决冲突结束吗？和解不正是“情节”（从文学角度来看）或和声与旋律解决（从音乐角度来看）的核心？换言之，有无什么特别的理由认为和解是《费加罗的婚礼》的独特主题，或者将它与一段特定时期内的世界观，如启蒙运动，紧密联系起来？

对于上述问题的回答是：“一切只是程度问题”。“和解”的确是艺术和思想的一个永恒主题。但在《费加罗的婚礼》中，和解这一主题得到如此特别的强调，如此细微的探索，如此多样的表现，以及如此彻底的渗透进音乐和戏剧动作中。我们在其他艺术作品中体验到的是具体的和解情景（例如《菲岱里奥》中分离情人的团聚，或者《李尔王》〔*king Lear*〕中分离的父亲和孩子的团圆），而在《费加罗的婚礼》中，和解几乎成了一个抽象物，存留在记忆之中，就像我们已经看到了它的本质。可以说，这部歌剧在两个层面展开：其一，在此剧的众多片断性的事件层面，其间和解是支配性的主题；其二，在大范围的结构层面，此剧的整体趋势是朝向结尾处，在这里，伯爵夫人的宽恕带来人性的顿悟。

假如“和解”是这部歌剧的论点，有人可能认为“理性”就是它的论证方法。当然，“理性”也是启蒙运动伟大的口号之一。18世纪的思想家所认为的“理性”究竟是什么，说清楚这一点并非易事，因为他们在这个词汇的使用上不可避免地相互矛盾。但恩斯特·卡西雷尔①和彼得·盖伊②已经向我们展示，他们关于“理性”的定义最主要是“批判

① Ernst Cassirer（1874—1945），德国犹太哲学家，新康德主义马堡学派的代表人物，主要著作为《象征形式的哲学》，认为象征构成神话、语言、文化等的表现形式。

② Peter Gay（1923— ），美国史学家。

性”:对他们而言,“理性”是质疑公认的有关传统、启示、权威主张的心智能力。正如经常提到的,这种“理性”的概念在许多方面相当谦和,至少当它与17世纪和19世纪欧陆的形而上学家的思想假设相比较时确实如此——那些思想家希望力图通过推理方式形成有关现实的恰当观点。因此,启蒙运动同时颂扬了“理性”(作为人类在充满敌意的世界中的唯一希望),也对它的局限性充满警惕:如果不是用更加谦逊的观察和共通感加以抑制,纯粹的理性将导致虚构。伏尔泰对莱布尼兹的著名批判,正是针对这种不加限制的理性主义。

《费加罗的婚礼》是18世纪这一思想观念的音乐体现。歌剧颂扬了聪明智慧,戏剧上表现为主人公的足智多谋,音乐上通过作曲家的敏锐才智来体现。在第二幕的终场,这两个因素以无与伦比的智力展现和音乐展示结合在一起,这是人的智慧力量的真实证明。然而同时,就在这个时刻,智力被模仿,智力本身被嘲弄,智力的自负被贬低——恰恰符合启蒙运动最优秀的传统。因此,从心理或者从伦理角度来看,这部歌剧是18世纪关于冲突与和解的论证。从思想角度而言,这部歌剧是关于“理性”的一个启蒙运动的论证。

将《费加罗的婚礼》和启蒙运动联系在一起,我仅仅追随大家的共识而已。但是,去讨论罗西尼的《塞维利亚的理发师》反映了19世纪早期欧洲的思想生活(正如我希望的),我是在探索一个未知的领域。我的观点(以下将会看到)应该小心地加以证明。

19世纪早期可被视为反启蒙运动时期。然而,这种反动极其复杂,其结果是这一时期在文化和思想上极为丰富。我们可能对以浪漫主义为名的反动形式最熟悉。除了浪漫主义的其他特点,它包含强烈的主观性。在音乐中,浪漫主义的最佳代表是弗朗茨·舒伯特,我将在下一章中讨论他。但是反启蒙还有另外一种形式,它导致与浪漫主义刚好相反的思想观点。我们可以在当时非常保守的思想家身上发现他们对理智和政治热情的厌恶:他们是托马斯·马尔萨斯①、约瑟夫·

① Thomas Malthus(1766—1834),英国经济学家。

德·梅斯特尔[①]、弗里德里希·冯·根茨[②]，尤其是埃德蒙·伯克[③]。虽然伯克于1797年去世，却对19世纪早期的欧洲政治想象产生深远的影响。在这一传统的中心，是对启蒙运动思想抱负的批判，尤其针对与政治相关的思想抱负。启蒙运动可被视为一种自负行为：人们因为相信简单的理智和道德努力可以消除不公而弄巧成拙。保守派认为，在现实世界中，我们生存的缺陷源于人的天性以及共同生存的不稳定状态。忽视这些令人不快的事实将会引起灾难——例如法国大革命。因此，智慧的召唤是，理智和激情应该在18世纪走过了头的立场上撤退。换言之，唯一可行的态度是一种受到调节的怀疑主义。

《塞维利亚的理发师》是体现这种思想和情感撤退的最佳歌剧作品。它的玩世不恭毫不掩饰，以所能想象的各种方式展示了人性之恶，拒绝任何心理或道德的介入。该剧脚本和音乐的要义在于，对于生活，我们只能一笑置之。对《费加罗的婚礼》一剧中所展现的性格丰满的角色以及人性冲突，罗西尼尽其所能运用夸张的讽刺和无比狡猾的事件来替代。实际上，《塞维利亚的理发师》是一个音乐玩笑，也许是所有的音乐闹剧中最伟大的一部。《塞维利亚的理发师》之于《费加罗的婚礼》，就如同《错中错》(*The Comedy of Errors*)[④]之于《第十二夜》(*Twelfth Night*)[⑤]。虽然可以把这种不同部分归因于罗西尼剧中的人物特点，以及作曲家独特的音乐天赋，但仍然无法想象他的歌剧会处于后拿破仑时代的欧洲思想氛围之外。从罗西尼的文学来源看，几乎不能解释这其中存在的差别。比较一下博马舍的两部戏剧，它们极为相似；还可以比较一下罗西尼的这部歌剧与乔万尼·帕伊谢洛于1782年用相同的素材创作的同名歌剧。人物个性夸张，自作主张，蛮横无理，这些使罗西尼歌剧令人难忘，也是具有悦耳的音调与温和的故事展

① Joseph de Maistre(1753—1821)，法国保守主义思想家。
② Friedrich von Gentz(1764—1832)，德国学者。
③ Edmund Burke(1729—1797)，英国辉格党政论家，反对法国大革命。
④ 莎士比亚喜剧。
⑤ 莎士比亚戏剧。

现的帕伊谢洛版本所缺乏的。我认为，只有将《塞维利亚的理发师》置于欧洲保守主义的背景下，人们才会理解为什么这部作于1816年的作品貌似悖谬地，成为所有重要歌剧中最缺乏浪漫主义的一部作品。它似乎怯于情感表现，这使它几乎成为同时期几百里之外北方的弗朗茨·舒伯特创作的伟大的声乐套曲的完美倒置。

我特别期望展示，我所谈论的莫扎特与罗西尼之间的区别是音乐上的区别，当然，这个讨论不能完全脱离文本与故事。在余下的篇幅里，我希望通过考察这两部歌剧的四个方面来阐明我的观点。

第一幕第一场

《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》之间许多本质上的区别，在它们各自的开场中就已经展示出来。这些不同之处反映出对立的艺术和人性本质的概念——简言之是两种截然不同的世界观。启蒙运动以及反启蒙运动被简洁地勾勒出来。

《费加罗的婚礼》以主人公费加罗和他的未婚妻苏珊娜的两段二重唱和一段简短的宣叙调拉开序幕。动作发生在伯爵阿尔玛维瓦准备送给新婚夫妇作为卧室的房间里，而苏珊娜对此还一无所知。在第一个二重唱①中（或者莫扎特所谓的“Duettino”［小二重唱］），费加罗正跪在地上丈量尺寸，看看床是否与房间具体的位置适合，而苏珊娜正在赞美一顶帽子，觉得它像是为她夺身定做的一样（实际上帽子是她亲手缝制的）。苏珊娜请求费加罗看看她的帽子；最后她吸引了费加罗的注意，他们一起歌唱赞美这顶帽子。

《费加罗的婚礼》是一部时间很长的歌剧。如果这段二重唱的音乐不是那么有趣，急躁的观众就会感到纳闷，莫扎特何以把开场时间浪费在一件对剧情发展无关紧要的饰物上？然而正是这种无用让人深思。我认为，这是整部歌剧的一个启示片段。《费加罗的婚礼》开始于两人

---

① 第一幕第一场，第1分曲。

彼此之间轻微的疏离，一种由于未能引起对方注意而产生的疏离。费加罗正在做一件事情，苏珊娜在做另一件事情，她渴望将费加罗拉到自己的“精神世界”中来。这种有意的疏离因素通过音乐得以揭示：费加罗唱着一段旋律（当测量的尺寸逐渐增加，一段下行音程的模进沿着音阶级数逐级升高：“ 五……十……二十……三十……三十六……四十三……”），而当他重复歌词时，苏珊娜在他的旋律之上唱出一段复调旋律。无需赘言，两支旋律彼此相合（这还不是阿诺尔德·勋伯格式的），但是旋律以互相忽视的方式进行，反映出两人彼此之间的满不在乎。展示在我们面前的是一个人们不能互相倾听的世界。

当然最后他们做到了互相倾听：费加罗注意到苏珊娜，跟上她的旋律，赞美她的帽子，二重唱在两人歌唱帽子的美丽与合适的和声中结束。独立的——甚至是相反的——声部进行让位于平行三度和六度关系。微小的和解已经取得效果，预示了歌剧结束时和解的伟大时刻。我必须强调，这一小小的戏剧性事件不仅体现在脚本中，而且也体现在音乐上：莫扎特已经为表现人类关系的观念创造了音乐的方法。

约瑟夫·科尔曼在《作为戏剧的歌剧》一书有关《费加罗的婚礼》的探讨中，评论我们在该剧结束时会意识到：“伯爵不久便会重新开始寻欢作乐，”①这样便使得进一步的宽恕与和解成为一种必要。我们或许宽恕别人——并得到宽恕——但其他的疏离情况仍然存在。总而言之，莫扎特是一位心理现实主义者，虽然比较乐观。因此，开场二重唱带来的微小和解应有新的对抗紧随其后（这个对抗是第二段二重唱和穿插其间的宣叙调的主题），这不仅完全恰当，而且其实是一种象征。

新摩擦的来源与“帽子事件”不同，它与情节密切相关，而且直到全剧结束才得以解决。因此，它被赋予更丰富的音乐表现。具体的事件

---

① 见 Joseph Kerman，《作为戏剧的歌剧》（*Opera as Drama*），纽约，1956 年，第 107 页。——原注

是苏珊娜发现她和费加罗正在谈论的房间将被用作他们的卧室。在一段有趣逗乐的音乐中，她向费加罗揭示了这个房间的位置（刚好位于伯爵和伯爵夫人的房间中间）并不像她想象的那样便利。莫扎特让他的两位主人公以音乐的方式在这段宣叙调和之后的二重唱中争执不一：如果费加罗用大调演唱，苏珊娜就用小调；如果苏珊娜演唱高音，费加罗就唱低音。同时，莫扎特以他特有的歧义方式引入第二个"我"，来联系歌剧的18世纪主题：理性。歧义性也许可以用以下几点表示：虽然费加罗在剧中自认为机灵——他将在他的第一首咏叹调中声明，《如果您想跳舞》[①]——而苏珊娜在此却表现出更多的机智，通过她对二重唱旋律的巧妙处理，在音乐上证明了这一点。这段二重唱集中在铃声上：费加罗解释房间的便利在于，苏珊娜能够迅速地回应伯爵夫人的召唤（"叮叮"在高于中央C的F音上），以及他对伯爵的回应（"咚咚"在低八度的F音上）。"叮叮"代表了优雅精致和女性气质，而"咚咚"则是傲慢自负和男子气概的体现，它们是贯穿歌剧始终两性之间张力的音乐表现。但在苏珊娜与费加罗争论时，她机智地唱出"咚咚"声——就像期望伯爵所做的，这对夫妇事实上正在准备接管家务——苏珊娜这样做的时候，在乐谱中正是费加罗和观众准备听到她要重复天真的"叮叮"声时。这个效果造成有趣的冲突，就像可怕的真相突然降临到费加罗身上一样（这种效果在威尔弟《奥赛罗》的第二幕中也出现过，独奏的$^{\sharp}$E从大提琴上清晰地响起，标志着奥赛罗的第一次嫉妒）。我确信，许多瞬间的乐趣，来自苏珊娜的洞察力与莫扎特的聪明所保持的相互吻合：她用令人不快的聪明使费加罗吃惊不已，就像莫扎特用音乐期待中的巨大失落感造成观众的惊讶。另外，苏珊娜的机智和莫扎特的作曲技巧成就了一次对于性别角色既成观点的音乐批评：它们协力挫败了费加罗的自负，并暗指所有男人的自负。这一刻瞬时引人发笑，尖锐深刻，而且极具美感——是智力的音乐体现。我们可以感受到一个人的智慧——就刚才所述，是两个人的智慧。

---

① 第一幕第二场，第3分曲。

我想请各位注意开场一幕角色的作用以及他们的音乐表现，虽然这样做可能未免过于琐碎。歌剧揭示了一个事物的世界——一张床、一顶帽子、一个房间、以及一个铃铛——这些物体立刻让人明晓，该剧是描述社会关系的一部戏剧。这个现实世界——其中性别、阶级和性格之间的冲突得以展现——的确是 18 世纪启蒙思想家的世界。它与贝多芬《菲岱里奥》的意识形态世界、瓦格纳《指环》的神话世界、柏辽兹《特洛伊人》的英雄世界、古诺《浮士德》和博伊托[1]《梅菲斯托费勒斯》的超验世界、或者是德彪西《佩利亚斯与梅丽桑德》和贝尔格《沃采克》的内心世界形成对比。而且，这是个当代的世界：18 世纪晚期的欧洲。我们在舞台帷幕拉开的瞬间，就知道该剧的主题与人物和事件有关，它不涉及其他事情——不是宗教，不是政治，也不是无意识心理状态。这些特征是如此明显，以至于我们不假思索地承认，该剧实际上划分了一个专门供人检视的特定区域，并以此暗示，这是一个最值得我们关注的区域。这部歌剧的前提观念，正如 18 世纪的普遍思想，是世俗的人文主义。

人们可能会把歌剧中的世界描述为一种中间层次的现实：位于自然和上帝之间。为了描绘这个世界，莫扎特创作的音乐，正如许多评论家指出的，以平衡为主要特征：它平衡男人女人、快慢速度、大小调性、喧闹柔和、高音低音（但正如我们听到的，它从不很高或很低：迷恋声乐炫技的人绝不能轻易原谅，莫扎特在创作这样一部杰作时，从纯粹的声乐角度而言，竟然没有一段技巧真正高难的音乐）。也许我们会最赞赏剧中音乐那特别中庸有度的特征，如果把这种特征与其他有极端倾向的作曲家进行精神上的比较：如贝多芬的愤怒狂暴、瓦格纳的过分冗长、威尔第的豪放粗犷、施特劳斯和普契尼对女性的偏爱，以及布里顿对男性的偏爱。莫扎特首先是一位中正平和的作曲家。

因此，在两段短暂的二重唱和一小段宣叙调中，莫扎特已将我们引入歌剧的主要主题，并将它置于现实世界中——18 世纪的启蒙运动时

---

[1] Arrigo Boito(1842—1918)，意大利作曲家，诗人。

代，一个由物质对象和人际关系构成的平衡世界。另外，在舞台上，音乐与脚本或舞台动作一起，承担共同的引入功能。

现在，让我们来看看罗西尼的《塞维利亚的理发师》的开场。歌剧一开始，与《费加罗的婚礼》一样，强调预示了整部歌剧的主题和风格，展现了罗西尼将要取乐观众的绝大多数音乐手法。整个场景由出现在清晨的一帮乐手组成，他们在巴尔托洛医生的屋外，为正在向未来的新娘唱小夜曲的阿尔玛维瓦伯爵伴奏。该场景的本质就是一系列语言和音乐上的饶舌，围绕的话题是贪婪、任性和愚蠢——总之，表现出无知的自我中心论。整个晚间的心理自恋和音乐自嘲就此开始。

乐队以滑稽的演奏开始，使自己以一种独立的声音存在（这与莫扎特的乐队运用不同），并且似乎以嘲讽的姿态与伴奏本应支持这些人物的音乐线条保持一定距离。这种滑稽可笑首先通过速度得以表现，它从容得违反常规，好像乐队在聆听自己的声音。接着当旋律到达高潮时，开场乐句平缓上行的旋律被突如其来的急速下行三连音代替：就像剧中许多旋律一样，它消解在奇妙琐碎的装饰音型中。即使只字未唱，听众知道他们已经进入到一个嘲弄英雄风格的氛围之中。

当旋律重复时，伯爵家的仆人费奥雷洛进场，身后跟着乐队（和伯爵本人）。他立刻开始讨论本剧最重要的主题：力度。他的第一句歌词直接来自乐谱："弱，极弱地。"这个主题几乎挂在每个人物的嘴边："Senza parlar"（一语不发），"Fate silenzio"（安静）。插科打诨在伯爵小夜曲之后的合唱中取得最大的戏剧效果，其中获取报酬的乐师们更加热烈地表达自己的感激之情，同时，伯爵和费奥雷洛以最强烈的喧哗加入到乐师们中间：

Basta, basta! Non parlate,

Ma non serve, non gridate…
Zitti, zitti ! Che rumore !
Maledetti, via di qua !

够了,够了! 不要再说,
这样徒劳无益,不要吵闹……
安静,安静! 多么混乱啊!
可恶愚蠢的家伙们,赶快离开这里!①

喧闹的喜剧可能突然出现的情况贯穿歌剧始终,在唐・巴西利奥那段著名的诽谤咏叹调中尤为引人入胜。它枯燥地重复力度变化术语(弱弱……轻声……),诽谤的音乐呼唤像在喃喃自语,在慢慢渐强之后,顺理成章地成为大炮射击时的一声巨响。实际上,在作曲家的情感偏向中,唯一能与该主题抗衡的玩笑是:用很长一段时间来匆匆赶时间。这个玩笑在最著名的罗西尼手法中找到音乐表现:渐强。因此,伯爵小夜曲之后那段表达感谢的多余的合唱,基本上由单一的(反复的)渐强构成。它的旋律与和声手法几乎不可能再乏味了:除了远关系^{b}E调上的一小段音乐之外,它几乎只是在主调和属调之间来回摇摆。这段合唱值得炫耀的音乐趣味——除了华丽的渐强手法之外——在于费奥雷洛与伯爵带装饰的伴奏。换言之,从音乐上看,这段分曲就像演唱者的情绪一样呈拱型状,并调皮轻佻。

因此,如果说《费加罗的婚礼》开幕的二重唱展示了一个客观物体和人际关系组成的世界——一个疏离与和解的世界,那么《塞维利亚的理发师》的开场则引出一个姿态做派(gesture)的世界,其中思想和感情完全被摒弃,而疏离与和解甚至不可能出现。我认为,这是欧洲保守主义明哲保身、玩世不恭的思想风貌,它反映出 19 世纪早期众多思想

① 第一幕,第 3 分曲。歌词为译者所译。(以下歌词译文,除特别注明出处之外,均为译者所译)

家和艺术家受到法国大革命暴行的惊吓。罗西尼歌剧开幕（也是他整部歌剧中）最强大的效果在于一种退缩感，在思想和情感上打退堂鼓，将全部的内心都托付给笑声。

如前所述，在开场音乐和感激合唱之间，是伯爵的小夜曲《看哪》（*Ecco ridente*）①。它以相似的模式出现，但此时的插科打诨不是喧闹，而是夸张的渴望在 Largo（广板）段中，紧接着是夸张的狂喜在 allegro（快板）段中。总之，这是一首具有嘲讽意味的小夜曲，我们绝不能从表面意思来理解伯爵的表白。《看哪》是一首华丽的歌曲，也是花腔男高音的一大挑战。但它不仅限于此：一首歌曲和一个挑战，它可以毫发无损地脱离歌剧结构成为音乐会的演唱曲目。在广板部分，少有的夸张乐句（六度和七度的大跳）让位于意外的花腔小曲，对歌词的外在堂皇进行嘲弄。随之而来的快板却困难得荒唐，听众的注意力集中在男高音处理变化莫测的走句上（在第二幕的"音乐课"一场中，罗西娜的咏叹调《当爱的火焰在心中燃烧》〔*contro un cor che accende amore*〕②是女性版的《看哪》。它显然也是以"歌曲"的形式出现——因此，使女主角可以选择用其他歌剧的咏叹调来替代。此曲由嘲弄浪漫主义的风格写成，听众主要是聆听演唱者的技巧造诣）。因此，作为作曲家的罗西尼运用所有技术，阻止我们对伯爵的窘境产生真正兴趣的可能性。可以说，音乐导致了对人类情感真实的否认。

总之，莫扎特的《费加罗的婚礼》以从启蒙运动的想象中提取的真实人物开始。罗西尼的《塞维利亚的理发师》开始于一连串玩笑，以机械主义的保守姿态反对启蒙运动危险的人文主义。

费加罗和罗西娜（伯爵夫人）的形象塑造

费加罗和罗西娜（《费加罗婚礼》中的伯爵夫人）是两部歌剧的主

① 第一幕，第 2 分曲。
② 第二幕，第 13 分曲。

要人物，但莫扎特与罗西尼却采取截然不同的手法表现他们。如前所述，这种不同，部分来源于他们在剧中的不同作用。在《塞维利亚的理发师》中，费加罗是伯爵的杂役：他帮助并建议伯爵追求新娘。在《费加罗的婚礼》中，他更完整地介入歌剧：歌剧的主题就是他的婚姻以及他放荡不羁的主人对此造成的威胁。另一方面，罗西娜在两部歌剧的情节中具有更加一致的关系：在《塞维利亚的理发师》中，她被追求；在《费加罗的婚礼》中，她遭到冷遇。当然，这些戏剧效果的变化要求不同的音乐处理，即使由同一个作曲家创作，也需要不同的处理。莫扎特和罗西尼在费加罗和罗西娜的音乐处理之间的差异，比故事情节上的不同更具本质性。它们再一次反映出两位作曲家世界观的差别。

在此，我仅对费加罗和罗西娜在咏叹调中的表现方式予以考察。他们的形象在两部歌剧中，尤其在《费加罗的婚礼》中，分别用宣叙调、二重唱、三重唱以及其他重唱来塑造。

费加罗

莫扎特为费加罗写了三首咏叹调。前两首《如果您想跳舞》(*Se vuol ballare*)与《不要再像那多情的蝴蝶》(*Non più andrai*)出现在第一幕，第三首《睁开你们的眼睛》(*Aprite un po' quegli occhi*)在第四幕。咏叹调的共同主题是发起攻击。莫扎特在咏叹调中揭示了费加罗产生敌意的各个方面：第一首咏叹调，矛头指向他的主人伯爵，带有威胁意味；第二首直指他潜在的敌手，小听差凯鲁比诺，略显残酷；第三首则针对他的未婚妻苏珊娜，具有歇斯底里的报复性。

在《如果您想跳舞》之前是一首宣叙调，该曲是费加罗痛苦地描述伯爵引诱罗西娜的计划。莫扎特将宣叙调置于大提琴和低音贝斯的齐奏背景之下，它们愤怒地应合费加罗的每一句话，恰当地表现出威胁及一丝不安的语气：

Bravo, signor padrone! Ora incomincio

A capir il mistero... e a veder schietto
Tutto il vostro progetto ; a Londra *à* vero ?
Voi ministro, io corriero, e la Susanna...
Segreta ambasciatrice...

干得好啊，我高贵的主人！
现在我知道秘密了……也看清你整个计划：
去伦敦，不是吗？
你的身份是大使，我是信差，而苏珊娜呢……
则是秘密的随从……①

咏叹调开始和结束在一个极其刻意并具威胁的旋律上，费加罗这样唱道：

Se vuol ballare,
Signor Contino,
Il chitarrino
Le suonerò.

如果你想跳舞，
我亲爱的伯爵，
那就是我，
将用吉他为你伴奏。②

F 大调狡猾简洁的音调暗示出愤怒的情绪，它是如此克制，如此正当，又如此庄严，以至于无需借助任何像贝多芬《菲岱里奥》中的唐·皮

① 第一幕第二场，参考《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，张承谟原译，黄祖民重译。世界文物出版社，台北，1999 年，第 37 页，略有改动。
② 第一幕第二场，第 3 分曲。参考同上，第 37 页，略有改动。

萨罗，或瓦格纳《指环》中的阿尔伯里希那样虚张声势的姿态。尤其是不可翻译的轻蔑的爱称 Signor Contino（我亲爱的伯爵）——几乎是用甜蜜而冷淡的语气唱出——具有颠覆既定阶级关系的效果，好似仆人已在心理上控制了主人。在旋律重复之前，插进一个恶意的急板，费加罗借此宣布在这场斗争中他的机智将是唯一的武器，他使我们确信，伯爵对这个武器将毫无招架之力。此时的费加罗没有很强的说服力（处于相同灵感层面的音乐也是如此），当音乐回到咏叹调起始旋律那假装天真（faux-naïf）的简朴，费加罗给人更加坚决的印象。我们看到，莫扎特的费加罗是一个情感强烈、自信无比的人。

《不要再像多情的蝴蝶》是第一幕结束时出色的咏叹调，也是费加罗最著名的独唱曲。它曾被莫扎特的《唐璜》最后一幕的舞台乐队加以引用。初听这首咏叹调，它更像是一个愉快事件，但从它自身而言，也是恶意十足。如前所述，这首咏叹调针对的是倒霉的侍从凯鲁比诺，此人因风流轻率而被遣送至伯爵的军队，费加罗在提醒凯鲁比诺如今不得不放弃寻欢作乐，而去军队的烦恼已在等着他时，显然感到无比满足。费加罗推荐给凯鲁比诺所唱的《军队荣誉》（*gloria militar*），以及莫扎特在咏叹调结尾用号角声如此出色映射的军队气质，毫无疑问意味着侍从角色的结束。作为社会闲散阶层中的年轻成员，这位侍从和伯爵一样渴望与费加罗的未婚妻有亲昵行为。因此费加罗有理由讨厌他（许多评论家认为，凯鲁比诺是少年时代的伯爵）。《不要再像多情的蝴蝶》轻快的 C 大调旋律如果有正确的演绎，会表现出意想不到的尖锐，当费加罗告诉凯鲁比诺去想象：

Molto onor, poco contante,
Ed invece del fandango,
Una Marcia per il fango.

荣誉很多，钱却很少，
不是翩翩跳起三步舞，

而是踏过遍地泥浆。[1]

从音乐上看，这首咏叹调与《如果您想跳舞》一样，由同样貌似和谐的素材组成：同样是“四句头”，方正规矩，并极大依赖于明确的从主到属（以及从属到主）的和声进行。然而，音乐的简洁明了所暗示的不是愚蠢低智，而是胜券在握。那是一个掌握全局的男人自信的音调。事实上，这首咏叹调是费加罗的控制力在整部歌剧中的最高标志，在后三幕中这种控制力大大降低。在这首咏叹调中，费加罗再次展现了自己具有坚定的主张，以及同等强烈的不无自私的情感。我们知道，理性的人同时也是一个激情的人，费加罗的反讽言论如果出自伏尔泰之口，也并无不妥。

三首咏叹调中的最后一首《睁开你们的眼睛》或许最鲜为人知，但却最强有力。此外，这首咏叹调戏剧性地扩大了我们对费加罗情感生活的感受。在前两首咏叹调中，费加罗的敌意受到严格控制——这种控制在第一首中表现为整齐的速度；第二首中速度同样整齐，但更加从容活泼——而在第三首中，费加罗有些失控。我们发现，费加罗不仅有智慧，有合理的愤怒（即基于他调查情况的事实的愤怒），同时也可能非常不理智。我们感到，在其他情形下，唱出《睁开你们的眼睛》的费加罗很可能变成奥赛罗：他是爱情中的不幸儿，认为新娘已经背叛他，因而丧失控制力。威胁意味的《如果您想跳舞》和讽刺挖苦的《不要再像多情的蝴蝶》变成了对女性鄙夷不屑而喋喋不休的诽谤。这首咏叹调就像《如果您想跳舞》一样，由带伴奏的宣叙调引入。但是，前一首宣叙调弥漫着厌恶情绪，此时则是完全的绝望：

O Susanna , Susanna,
Quanta pena mi costi!

---

① 第一幕第八场，第9分曲。参见《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第85页。

啊，苏珊娜，苏珊娜，
你使我多么心焦！①

咏叹调在费加罗一遍又一遍地重复爱情不忠的可怕暗示中，被驱使前进，使人透不过气来。当他在绝望的低音^{b}B 上唱出“Il-resto nol dico”（其余的不用我多说）——这种纯粹透过声乐处理出来的绝望似乎将演唱者拖至不舒适的低音区域，因此暗示一种痛苦的旁白。咏叹调在三连音兴奋地攀升至不断重复的^{b}E 音时达到高潮，再一次让演唱者处在舒适音域的极限地带：

Colombe maligne,
Maestre d'inganni,
Amiche d'affanni
Che fingono, mentono,
Amore non sentono,
Non senton pietà.

恶意伤人的鸽子，
掌握骗术的大师，
也是苦难的根源，
她们净在撒谎和耍赖，
对人既无爱情，
也无同情。②

莫扎特主要是通过音乐，把对女性的谴责以貌似玩世不恭的口吻表现出来——这种对女性的厌恶不满清楚地泄漏出作者的不健康观念。在威尔第的《法尔斯塔夫》第二幕，福尔德表达嫉妒的伟大独唱曲

①② 第四幕第八场，第 26 分曲。参见《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第 257 页。

是这首咏叹调完全一致的对应物，其中作曲家也是运用音乐手段激起演唱者的装腔作势。

当然，莫扎特的费加罗决不仅有愤怒和敌意。如果采取相似的方法来检视他在剧中其他地方的作用，我们将会看到他几乎展示了人类性情的所有内容：有爱心、富于幽默，有创造力、愚蠢、懂得感激，以及更多。但仅就咏叹调涉及的主题而言，他是一个思想复杂并相当有深度的人物。

罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的费加罗只有一首咏叹调。人们不禁会问，如果给予更多时间在麦克风前展示自己，费加罗在这里是否会像在莫扎特剧中那样展现个性的诸多侧面。但我认为，费加罗只有一次主要亮相绝非偶然，因为他确实只有一件事情要说。他说得光彩夺目，《快给杂役让路》(*Largo al factotum*)是所有歌剧中最负盛名的咏叹调之一。

《快给杂役让路》告诉我们所要了解的罗西尼的理发师的一切。我们所要了解的是费加罗很看重自己，他是纯粹的自我主义者。诚然，他也经常抱怨自己受欺骗，但这也只是因为每个人都想利用他杰出的才能。在这首咏叹调中，他罗列出他有哪些才能、他帮助过谁——他总是在夸耀自己。

如果更多思考一下《塞维利亚的理发师》(当然我将必定这样做)，尤其是思考理发师，就会发现该剧在一开始就呈现出荒诞剧的特征。这个理发师到底是谁？他要做什么？在大多数普通的方面，费加罗是个毫无感情生活的人。例如，他既无性要求也无浪漫情趣——至少我们对此一无所知。歌剧一开始曾暗示费加罗感到受过伯爵的压迫(莫扎特的费加罗则感到一丝愤怒)，但没过多久，他便参与到伯爵的计划中，并像伯爵一样兴趣浓厚。没有人会愚蠢地猜测费加罗的动机是因为不公平的境遇；他也许是歌剧世界中最无可能充当社会批评家的人物。也许有人会认为费加罗是受贪婪驱使，因为伯爵曾答应用金钱作

酬劳，费加罗对此欣喜无比：

All'idea di quel metallo
portentoso, onnipossente,
un vulcano la mia mente
già comincia a diventar.

一想到会有那些全能的金子
我的才思
便如火山爆发。

这当然很有趣，但很难去相信费加罗的想法是严肃的，这不仅因为他在此采取了夸张的音乐表现（就像在伯爵的《小夜曲》中一样，继宽广的嘲弄英雄风格的大跳之后，紧接着便是花腔高音的喧闹），还因为这个想法在他脑海中只是一闪而过。歌剧中表现出贪婪的人是音乐教师唐·巴西利奥，他一定经常受到金钱的困扰。我们也不知道费加罗会如何处置这笔钱。他会去买新衣服？买一栋房子？还是会辞掉这份苦差事？换言之，费加罗的经济生活，就像他的浪漫生活和性生活一样不合乎情理。我们越是研究他，就越将他简化为一种单一的情绪：自命不凡。这种情绪得以体现的唯一途径是：他过人的智力。这里——只有在这里——他才接近莫扎特笔下的那个费加罗。他是个有理念的人。他在与伯爵的二重唱中大声唱出了"Un'altra idea!"（另一个主意）。有人可能会说费加罗仅仅是个智力的象征，一个抽象概念而已。毫不奇怪，许多评论家为费加罗脱离现实的特性感到迷惑，干脆认为他就是焦阿基诺·罗西尼本人。

《快给杂役让路》就是为表现这个"人物角色"而精心制作。我们感受到它不是在揭示这样或那样的情感，而是一首杰出的声乐技术展示作品。即我们听到的不是人物在表达情感，而是男中音的演唱。它是那种咏叹调——与莫扎特的费加罗演唱的任何咏叹调不同——人们收

藏唱片的目的,仅仅是为了聆听当代每一位伟大的男中音是如何驾驭它。首先,我们想知道歌唱家如何处理多次出现的高音 G,这个音如果由真正的男中音用完整的声音自然唱出并保持住,那它就是人声发出的最辉煌的声音之一(莫扎特笔下的费加罗的音域从未超过高音 F,也从未在高于 E 音的音符上持续)。我们也很想听到,演唱者是否尝试用高音 A——一个位于男高音音域的音——演唱"Bravo"(妙)一词,还是选择用较低的音来演唱。当演唱至"Dolla donnetta…col cavaliere"(与年轻的女士们一起……与年轻的先生们一起)一句时,演唱家是否会以厚实的声音来表现男士,以纤细接近假声的声音来表现女士?我们更想知道,演唱家如何处理、表现咏叹调结束时变幻莫测的饶舌以及困难重重的三连音。我们在聆听时还会注意其他因素,但所有这些都属于同一个范畴:都是为了证明演唱者的演唱技巧,而不是角色情感的显露。进而,我们的兴趣反映了我们自身本质上的非严肃性。作曲家使我们接收这些因素,他试图在咏叹调中(正如在歌剧开始处一样)塑造的不是一个体验冲突和和解(或者任何其他人类的情感)的人物形象,而是一副讽刺画,夸张到几乎成为抽象。事实上,罗西尼的费加罗从根本上禁止我们对他做严肃的思考,这种禁止不仅通过咏叹调的音乐,而且通过费加罗其他的言行得以实现。因此,费加罗这一人物的表现就如同我提到的在歌剧的开幕处一样,显示出同样的情感退缩。我将再次提出,费加罗在 1786 至 1816 年之间的转变,象征了同时期欧洲思想生活中更加巨大的转变。

罗西娜(伯爵夫人)

两个罗西娜提供了类似的比较。莫扎特歌剧的评论家们不会不注意到伯爵夫人是个严肃的人物,尽管在剧中很多地方,她像其他角色一样采用喜剧性音调。较少被察觉的是莫扎特精心表现她严肃性的手法,使她随着歌剧的发展变得更加复杂和崇高。就像塑造费加罗一样,这种揭示主要来自她的个人表达——两首咏叹调和结束时的宽恕行为。

虽然，我们并没有在《费加罗的婚礼》第一幕中见到伯爵夫人，但对她的诸多事情有所耳闻。我们从伯爵的阴谋中得知——这场戏发生在伯爵把外套披在苏珊娜身上时，发现了藏在椅子后面的凯鲁比诺——伯爵夫人有充分的理由抱怨。相应地，第二幕开场的咏叹调《爱情啊，给我一些安慰》(*Porgi*, *amor*)[1]完全是在表现这种抱怨。

我们暂且来想象一下，莫扎特和达·蓬特到底为我们塑造的是怎样一个人物形象。例如，当帷幕启开，出现一个盛怒之下的女人，就像诺尔玛发现波林内、布伦希尔德发现齐格弗里德移情别恋时那样恼羞成怒，这绝对是不可想象的。我们看到的却是一个忧郁哀怨的女性，她所想的不是报复而是死亡：

Porgi, amor, qualche ristoro
Al mio duolo, a'miei sospiri;
O mi rendi il mio tesoro,
O mi lascia almen morir.

爱情啊，对我的痛苦和叹息
给予一些安慰！
让我的爱人回到我身旁。
不然就慈悲地让我死去。[2]

这段乏善可陈的文字被配以一段平缓的旋律弧，如果用适当的声音演唱——持续、平稳、纯净以及完美无缺的流畅——给人一种神奇的静谧感，一种在约翰·济慈的某些诗歌中才能感受到的平静和隐忍。乐句在女高音的中上音域盘旋，不断地流淌出来，最后停留在以木管为主导的消沉的乐队上。咏叹调虽然很短，却栩栩如生地刻画出伯爵夫

---

① 第二幕第一场，第10分曲。
② 参考《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第87页，略有改动。

人的性格特征。

显然，伯爵夫人很悲伤。但她却能从迷人的咏叹调中摆脱出来，只是有一点点自我沉湎。音乐似乎安慰了她的悲伤——与格鲁克《奥菲欧》的开场中奥菲欧的可怜的、无节制的悲伤截然不同。伯爵夫人是里夏德·施特劳斯的元帅夫人的原型，她英雄主义的坚韧不拔使得她长期遭受的痛苦得以解脱。

但伯爵夫人同时也是一个比元帅夫人更加丰富的人物，这是因为莫扎特对人的天性的看法比施特劳斯更丰富。在她的第二首咏叹调《温情欢乐的时光在哪里》(*Dovo sono*)中，有《爱情啊，给我一些安慰》的忧郁之外增添的一种新情感，一种18世纪的却在我们这个时代不再有典型性的情感：希望。咏叹调的andante(行板)部分("往日甜蜜欢乐的幸福时光在哪里?")承载着如同《爱情啊，给我一些安慰》一样的情感。此外，就和声、速度以及整体气氛而言，这首咏叹调的音乐与前一首有着惊人的相似。我们再一次听到神奇的静谧和那持续的旋律线，如果声音的力度适中并且音色纯净，它简直动人心魄。但与《爱情啊，给我一些安慰》不同的是，《温情欢乐的时光在哪里》在充满希望的快板尾声中超越了它刚开始时的忧郁。歌词本身的含义是有些含糊不清的：

> Ah ! se almen la mia costanza
> Nel languire amando ognor
> Mi portasse una speranza
> Di cangiar l'ingrato cor.

> 啊！如果我对他的真心诚意
> 能够带来一线希望，
> 使他这负心人
> 能够回心转意。①

① 参考《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第213页，略有改动。

然而莫扎特的音乐，以它自信的经过句、由C大调琶音至高音A意外而兴奋的激昂，以及结束时无比的兴奋，驱除了所有的含糊不清。这首咏叹调是该剧声音和情感的高点之一，大大加深了我们对伯爵夫人内心世界的了解，并由此进入18世纪思想的内野。伯爵夫人虽然并不盲目乐观（我们从咏叹调的前半部分得知这一情况），但也不会被周围的环境击垮。

如果说伯爵夫人的前两首咏叹调反映了她对待感情的严肃与心中寄托的希望，那么最后一首独唱曲则表现出她性格的另一层面，同时也反映了启蒙运动的一个观念，虽然18世纪的思想家们并不总是能实现它。它可被简单地称为人性：大方地回应自己的同胞、容忍他人的缺点、欣然准备宽恕。这是歌剧《魔笛》中萨拉斯特罗伟大的咏叹调《在这些圣殿中》（*in diesen heil'gen Hallen*）①赞美的品德：

In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt liebe ihn zur pflicht.

在这些圣殿中
人们不知道复仇，
如果一个人堕落，
爱将引导他返回正路。②

我们对伯爵夫人这一美德的第一印象来自她与苏珊娜的《信件》二重唱（*Sull'aria*）：一个贵妇和她的贴身女仆以绝对的平等在一起歌唱，三度音程和六度音程以及她们柔和地交织在一起的乐句无不

① 第二幕第三场，第15分曲。
② 参考《歌剧经典之一——〈魔笛〉》，第145页，略有改动。

暗示出两人处于完全的和谐状态。音乐消除了她们的阶级差别，展现出她们纯粹的人性。①

伯爵夫人最后表现出的宽宏大量更加感人，因为她宽恕的对象不是因阶级的观念差别而疏离她的人，而是因个人的疏忽而伤害她的那个人。在整部歌剧中，我们发现伯爵一再背叛伯爵夫人，使她深受伤害。最后一幕中，装扮成苏珊娜的她遭到最大的侮辱，因为她丈夫错把她当成另外一个女人而向她示爱。然而，当她最后从花园的阴影中走出来，宽恕了她那风流成性的丈夫时，我们不禁被她难以理解的仁慈深深打动。在她身上，不存在褊狭和恶毒的仇恨，有的只是宽容和爱的美德。她的姿态显示出人类情感的源泉，它属于一种已经被遗忘的道德施予。

伯爵夫人在这个顿悟时刻表现出的宽容精神，正如有的批评家所指出的，不仅是体现在达·蓬特的脚本中，而且是通过莫扎特的音乐得到表现。她回答恳求原谅的丈夫的话在某种程度上无法给人留下任何印象：

Più docile io sono
E dico di sì.

我比较仁慈
我愿意饶恕您。②

---

① 在《温情欢乐的时光在哪里》之前的宣叙调中，伯爵夫人似乎因伯爵的不忠而造成的她在人际交往中的随便感到遗憾：

Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
Fammi or cercar da una mia serva aita!

他既不忠实，又嫉妒，而且轻视我，
逼得我要向仆人寻找帮助！

但《信件》二重唱中音乐的平等主义，比起此刻表达的贵族的多愁善感，给人留下更加永久的印象。——原注

② 第四幕终场。参考《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第291页，略有改动。

但莫扎特为这两句话创作音乐的方法，与他在前两首咏叹调中勾勒伯爵夫人形象的方法相一致。尤其在旋律与和声上与《温情欢乐的时光在哪里》结束部分有着明显的联系：两次反复的五度大跳，紧接着是上方六度音的悬置，然后在沿着经过下属和属的确定无疑的古典和声路线的经过句中得到解决。这样的描述看似非常复杂，效果却极其单纯。同样缓慢的速度、同样在女高音的中上位置漂浮着的悠长旋律，同样的静谧感，这些我们在《爱情啊，给我一些安慰》和《温情欢乐的时光在哪里》第一部分听出的特点，证明了伯爵夫人在音乐上的完整性。最后令人难忘的是，整首合唱把伯爵夫人的话发展为"那么让我们都幸福快乐"，暗示了她的善良已经感染所有在场的人。我大概不是唯一热爱这一片刻的人。但我感到它是一个时代——一个毫不含糊地相信人性本善的可能性的时代——的完美象征，这种体验应该是独一无二的。

《塞维利亚的理发师》中的罗西娜则全然不同。罗西尼以塑造费加罗的同样方式来塑造她。她也只有一首真正的咏叹调（"音乐课"场景中的咏叹调不能算数），表现出她在各种意义上都与费加罗没有很大区别。即，她也只有一种情感，是与耗尽费加罗内心生活相同的情感：自我中心。为了表现这一情感，罗西尼运用了同样的音乐手法：一首只让我们关注演唱者炫耀技巧的咏叹调。就像《快给杂役让路》一样，《我心中有个声音在回荡》（*Una voce poco fa*）是那些为人声创作的优秀作品之一，是我们渴望在最伟大的花腔女高音和女中音的唱片中听到的音乐。如果说自我中心在费加罗和罗西娜之间有何区别，那就是前者表现为气势汹汹，后者则诡计多端。但两人身上保留着惊人的相似之处，就像很难去混淆莫扎特的费加罗和伯爵夫人的精神生活，从根本思想品质和性格特征来看，同样，我们很难去区分罗西尼剧中的费加罗和罗西娜。

除了在阳台上短暂的露面，罗西娜就像伯爵夫人一样，直到歌剧进行到四分之一时才出场。她同样也在抱怨，而且理由充分：她就像人质

一样被年迈体衰的看护人监视着，此人还想与她结婚。可以再来想象一下，这给作曲家提供了很大的空间来介绍他痛苦的女主人公。我们面前的这个人物，无论从性格特征还是从音乐表现来看，都与那个演唱《爱情啊，给我一些安慰》的忧郁的人完全不同。

舞台场景是巴尔托洛医生家中罗西娜的房间。管弦乐队的前奏非常华丽，如果不是由于轻微嘲讽性的木管乐器，它可以用来介绍任何正歌剧世界里的神话人物：稳固的速度、丰富的音色、附点节奏和颤音。咏叹调本身由慢与快两部分组成。在行板部分，罗西娜宣布她不会在追求爱情时受挫。歌词“林多罗（伯爵的假名）将属于我，我发誓，我必将胜利”反复了四次。罗西尼运用了两个大跳（先是四度大跳，后是六度大跳）来表现她的决心和活泼，接着是一连串下行音阶花腔的迸发。在演唱中，每一位罗西娜都会借此机会精心演绎已经高度装饰化的旋律，直到最后的反复结束在极其悠长而复杂的华彩部分，而且音高通常可以攀升至高音B。当然，所有这些都未在总谱里出现，但它们的确是罗西尼可能期望的效果。这个玩笑是我们熟悉的用大量音乐素材铺陈自我中心的例子之一。

在快板部分（实际上标记为“中板”〔moderato〕，为了和开始的“行板”〔andante〕形成对比），罗西娜放弃她关注的人——林多罗和她专横的监护人——为我们带来她的自我描述，就像费加罗在《快给杂役让路》中的自我描述那样毫无理由。聆听这类咏叹调，我们可能会有这样的思考：“哎，到底谁要求你这样做的？”换言之，我们可能会奇怪他们在唱给谁听。从这方面来看，罗西娜和伯爵夫人之间有很大的不同。伯爵夫人在她的两首咏叹调中，很显然是在叙述她自己：她在沉思，我们只是不小心听到而已。而罗西娜则是直接在对观众诉说。她就好像在应聘工作一样陈述她的优点：“我温顺谦恭、温柔可爱。我让人支配，听从指挥。”这段音乐相应地也很愉快、速度适中，花腔也相应受到约束。我们从音乐和文本两方面被引向必然的限定：“不祥的但是。”“但是”一词在某种程度上（意大利语为“ma”）是咏叹调中的至高点：表演停止了，乐队也静止了，这个词被自如地唱出并回荡在整个剧

场里。它好像成为一个独立的音乐单位，用无与伦比的简明总结了罗西娜的矛盾特征。一位优秀的歌唱家，可以凭借音阶中间表面看似无伤大雅的B音制造奇迹（事实上，正是这个自然B音——咏叹调主调上的第五音或属音——从音乐上预示了紧接而来的重要的限定）。音乐总谱泄漏出罗西尼赋予演唱者很大的表演空间：乐队的暂停表明，“ma”代表的八分音符B音与之后的两个词（se mi）代表的B音没有任何区别。就像所有美声歌剧中的偶然事件，一些最引人注目的音乐效果来自于实际表演。例如，《拉美莫尔的露契亚》中标记为“疯狂的一幕”的总谱本身，揭示的不过是我们在剧场或唱片中实际听到的梗概而已。因此可以正确指出，罗西尼在演出现场提供了任何一个罗西娜都不会错失的机会。

当然，这个限定是，如果任何人妨碍罗西娜的爱情，她将变成一条毒蛇：

> Ma se mi toccano dov'è il mio debole,
> sarò una vipera, sarò.

> 但是如果他们触动我的癖好，
> 我将会是一条毒蛇。①

花腔变得盛气凌人，突然跌至谱表下方低音＝C音，整段音乐经过反复后（根据惯例，经由演唱者精心修饰），最后攀升至令人激动的持续高音B。在我们看来，罗西娜完全“展示”了她自己。当她结束演唱，我们全然相信一个事实：她是一位无可争辩的歌剧演唱家。

从歌词来看，《我心中有个声音在回荡》是一首关于爱情的咏叹调，因此罗西娜的自我赞美与理发师的截然不同，她有着更高的目的：爱

① 参见《著名西洋歌剧咏叹调250首字对字译词》，李维渤、赵庆闰编译，中央音乐学院出版社，北京，2004年，第229页。

情。但如果不看歌词，只听音乐，那又是另外一回事：爱情不是主题，仅仅是诱因。如果罗西娜是在唱出她成为花腔女高音的决心，这也不会有太大的区别——实际上可能更具意义。就像费加罗的咏叹调一例，我们再次接触到一个从实际意义看不含任何感情的人物。罗西娜只可以在一种抽象的自我中心论层面上参与剧情动作。莫扎特创造的类似人物中最接近的例子是《女人心》中的菲奥尔迪利吉，她演唱的《坚如磐石》(*Come scoglio*)也是由嘲讽英雄主义风格创作而成。但当菲奥尔迪利吉继续唱起《怜悯我》(*Per pietà*)——则完全成为拥有复杂内心世界的一个真实的人物，而人们决不会以此来想象罗西娜。因此，罗西娜像费加罗一样，展现出情感的撤退，这似乎是19世纪早期欧洲文化中典型机制的表现。

中心重唱段落

虽然《费加罗的婚礼》由四幕组成，《塞维利亚的理发师》则是两幕，从结构上来看，它们都可以一分为二。《费加罗的婚礼》中，不管是第一幕还是第三幕，都并没有结束在一个浓缩的音乐事件中，不需要幕间休息，而在第二幕结束时则恰恰相反。从技术上看，第三幕结束时的确以一个终场结束，但它却长度适中——长度相当于此剧第二或第四幕终场的四分之一——也缺少伟大的莫扎特终场的累积渐增效果。实际上，它是剧中最不令人满意的片断之一。

因此，我们感到《费加罗的婚礼》就像《塞维利亚的理发师》一样，本质上也是一部两幕歌剧。在这些持续的音乐和戏剧表演段落中——持续近两小时——有一首分曲经常起到中心装饰的作用。我并不是从严格意义或技术角度下此结论，但观众几乎都能感受到这些重唱的重要性。由于它们所处的重要位置，规模和复杂性，以及施予其中的作曲精力，这些重唱在剧中获得了特殊的地位。莫扎特和罗西尼处理这些重唱时在手法上具有本质的不同。

在《费加罗的婚礼》的前半部分(即第一幕和第二幕)，音乐和戏剧

的中心段落是为伯爵、伯爵夫人和苏珊娜创作的《小心点》(*giudizio*)[1]三重唱。它相当于《塞维利亚的理发师》第一幕中费加罗和罗西娜的《信件》二重唱(*dunque io son*)[2](不能与《费加罗的婚礼》中伯爵夫人和苏珊娜的《信件》二重唱相混淆)。在两部歌剧的后半部分,"中心的重唱"在《费加罗的婚礼》中是《他的母亲》(*sua madre*)[3]六重唱,在《塞维利亚的理发师》中为《晚安》(*buona sera*)[4]五重唱。这四首重唱将是我下文要讨论的对象。

《小心点》三重唱与《信件》二重唱

《小心点》三重唱(标题出自笔者,以三重唱歌词中的主要歌词命名)出现在《费加罗的婚礼》的第二幕。它以伯爵与伯爵夫人之间的对抗深深印在我们的脑海里。

我们看到伯爵夫人与凯鲁比诺一起在她的房间里,她刚刚交给苏珊娜一个差使,由于担心自己把凯鲁比诺装扮成一个姑娘,便锁上了房门。因此,舞台上出现的就是她与丈夫对抗的一幕。

伯爵来到门外,试着开门,发现门被锁住了,要求开门。伯爵夫人一边与门外的丈夫周旋,一边拼命把凯鲁比诺往壁橱里塞。伯爵进门后,立即心生怀疑,严厉责问伯爵夫人,当他听到壁橱里有物品打翻的声音,言词行为变得更加粗暴。苏珊娜回来了,但没被发现,于是开始三重唱(伯爵、伯爵夫人和苏珊娜——理论上苏珊娜的演唱只有听众能听到)。伯爵要求打开壁橱,遭到伯爵夫人愤怒的拒绝;苏珊娜对眼前的冲突感到迷惑不解,然而凭着自己独特的机智,终于明白事情的来龙去脉。我们正处在莫扎特歌剧的情感中心。

近两百年时空距离的间隔,使我们很难去欣赏该重唱纯粹的音乐冲击力。莫扎特音乐的力度范围,在听过柏辽兹、威尔弟以及瓦格纳他

---

① 第二幕第六场,第 13 分曲。
② 第一幕,第 9 分曲。
③ 第三幕第五场,第 18 分曲。
④ 第二幕,第 15 分曲。

们的音乐后似乎有所缩小。但是这样的力度范围对 18 世纪的观众来说是巨大的。乐队并没有厚重的低音或者打击乐，但都是极其饱满和宏亮的，尤其是弦乐部分显得动力十足。重唱四分之三处的 allegro spiritoso(生机勃勃的快板)几乎以疯狂的速度前进，音乐经过远关系和声，制造出愤怒和混乱的氛围。

首先出现的是大声命令之下的选择，矛盾来自于两个对抗的人：

COUNT：Sortite!
COUNTESS：Fermatevi!
COUNT：Parlate!
COUNTESS：Tacete!

伯爵：出来！
伯爵夫人：别这样！
伯爵：说话！
伯爵夫人：安静！①

随后暗示了“灾难”，“谣言”的到来以及“大祸临头”。当三重唱的主要旋律被重复时，气氛因为向上四度的转调而变得更加紧张。伯爵夫人由于害怕和生气而唱出的“Nemmen, nemmen, nemmeno”(不，不，不)激烈地沿着音阶上行越过高音 A。每个声部都以请求对方小心来结束：“Consorte mio (mia)，giudizio!”(亲爱的，小心点！)。“Giudizio”一词重复了十多次。接近尾声时，当伯爵和伯爵夫人先后轻声地唱出最后一个不带伴奏的“Giudizio”，急速的音乐突然嘎然而止在一个充满威胁意味的上升的音程中。如果表演得当，这会是个令人寒毛倒立的时刻。

“Giudizio”能给观众留下深刻印象是因为莫扎特为它创作了杰出

① 参考《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第 121 页，略有改动。

的音乐。“Giudizio”意为“小心点”，因此伯爵和伯爵夫人之间的相互警告可被视为是暗示对方注意自己的表情：一旦情绪失去控制，城堡里将谣言四起。但是音乐却道出了比名誉受到玷污更深层的意思。礼仪得体与否是不可能引出如此具有张力的音乐的。就伯爵的表现，我们能轻易地洞悉更深层问题：他处于疯狂的嫉妒之中。此外，他不是一个谨慎的人，也不回避大吵大闹；事实上，在最后一幕中，他当众谴责妻子（实际上是苏珊娜乔装打扮而成）不贞。然而，伯爵夫人虽是个乐观、慈悲的人，在反复的“Consorte mio，giudizio！”（亲爱的，小心点！）之中也显得格外激动。是什么导致她的愤怒，激起莫扎特创作出如此斩钉截铁的音乐？

几乎所有观赏或者聆听过该剧的人都知道这个问题的答案。不可否认，部分原因是伯爵夫人在假装愤怒，因为她试图通过虚张声势来摆脱尴尬境地；更深层原因则是她受到不正当的谴责，愤怒表现了她反抗不公的心境。当她唱到“Giudizio！”时，我们会不由自主地联想起它的同源词“giustizia”，即“公平”。这段三重唱蕴涵了微妙的政治意义，这点正是它强大力量的来源。莫扎特触及了整个情境的冲击性中心。

很少人会不同意对这段重唱效果的一般性解释：我们都感受到双方的愤怒，察觉出伯爵不加掩饰的嫉妒，也不怀疑伯爵夫人的义愤。然而，对这个主张更多的异议则来自：重唱证明了莫扎特对18世纪政治激进主义的情感认同——它以音乐和戏剧的形式捕捉到法国大革命的某种精神内涵。请注意，我说的“情感认同”正如乔治·卢卡奇[①]所示，我们不能根据艺术家外在的政治观点来认定他的政治热忱。一个艺术家的政治观点，只有被实现为艺术表现才会变得有趣。以莫扎特为例，所达成的共识是，莫扎特弱化了博马舍剧本中的政治批评，尤其是伯爵与仆人之间的阶级冲突。这是千真万确的。但我仍然主张，《小心点》三重唱的确为莫扎特认同启蒙运动的政治观点提供了音乐证据。这种观点在这里已被过滤，而且意识形态上也毫不正确，因为伯爵和伯爵夫

---

① Georg Lukács（1885—1971），匈牙利文学批评家和哲学家。

人都属于统治阶层。然而，在伯爵对他妻子的不公正的言行中，莫扎特显然意识到这是一个不公正的例子，他以当时的思想家特有的激愤通过音乐对它做出反应。我想，与启蒙运动政治理想的亲密联系正是这首重唱曲具有强大震撼力的深层原因。

直到现在，我谈起这段音乐都好像它是一首二重唱。但事实上它当然是一首三重唱，因为苏珊娜从一开始就参与其中。可能有人会问原因何在。为什么不只是一首二重唱？可能的答案有很多。最无趣的答案是苏珊娜的参与推动了情节的发展：她在这个场景的进行过程中推断出凯鲁比诺躲在壁橱里，这使她能够在伯爵和伯爵夫人离开之后把凯鲁比诺救出来，然后躲在原地代替他。因此当她从容地从壁橱中走出时，伯爵和伯爵夫人大吃一惊，舞台出现了精彩的瞬间（在终场中）。但是，如果莫扎特只是关注情节，那么他可以轻易安排苏珊娜偷听最后的对话就可以了。或者可以让苏珊娜从始至终作为一个沉默的目击者。换言之，为何这段音乐是三重唱，缺乏有说服力的戏剧理由。

然而确实存在更好的音乐理由。苏珊娜的出现赋予音乐要营造激烈气氛所必不可少的更稠密的织体——人声的厚度和复杂性。事实上，我怀疑莫扎特考虑更多的是纯粹的音乐因素。但这里确实有一个心理因素：苏珊娜以一个目击者的身份（从音乐上参与）出现在场景中，对处在这个位置上的任何人来说，随即会感到恐惧，而且具有启示性。她看见两位贵族，丈夫和妻子，抛却尊严在粗鲁地互相指责。就音乐而言，苏珊娜通过模仿三重唱一开始伯爵夫人的乐句来表达她内心的恐惧。随着音乐的进行，她逐渐拉大了自己和他们的心理距离，她的音乐旋律也越来越独立和华丽（这点可通过实际表演时她要完成两个高音C来强调，而这个技巧莫扎特原来是为伯爵夫人设计的）。这种效果从音乐上显示出一种政治教育：她发现上流社会在光鲜亮丽的外表下，也有着和其他阶层同样粗暴的情感。虽然她继续为“谣言，大祸临头”而苦恼，但她越来越独立的音乐却反映了明显的反讽意味。她唱出“Capisco”（我想我明白了），意味着她已经明白整件事情，她想到壁橱里的是少年侍从。但是她也明白了一些更加深刻的东西。在三重唱的

进行中，阶级对立的神话得到探索。我不会竭力坚持这种解释，因为它的感受更是一种潜意识，而且毫无疑问，大多数听众首先是将这首三重唱看成一个音乐事件。尽管如此，阶级对立的主题还在，在整部歌剧中它反复出现，从第一幕费加罗觉悟到伯爵对苏珊娜的企图就已埋下伏笔。此外，它也是启蒙运动社会思想的伟大主题之一，可被确切地描述为对贵族思想的不懈攻击。贵族思想认为，人类自然地划分为各种不同的社会阶层，每一阶层拥有自身特定的权利，礼仪，甚至性格特征。在《小心点》三重唱中，社会底层人发现了上层社会人的真相，于是关于社会阶级划分的观点受到质疑。人们再次发现，莫扎特的歌剧中深深印刻着当时的思想，并且通过音乐独有的情感精确性来表达这些思想。

《塞维利亚的理发师》第一幕的音乐中心是费加罗和罗西娜的《信件》二重唱。它之所以如此重要，在于它辉煌灿烂的音乐表现和激动人心的戏剧效果，这种效果来自剧中两个强有力的角色的第一次会面。鉴于它是如此精心雕琢的音乐事件（与它引入性的宣叙调一起，全曲长达七到八分钟左右），我们可能最先觉得此曲有些古怪。

首先，这两个人物演唱了这么长时间，对彼此却没有任何的情感兴趣。他们与伯爵和伯爵夫人相反，两人之间不是爱，也不是恨，没有任何东西将他们联系在一起，他们甚至不能称为朋友。充其量，人们会说罗西娜要感谢费加罗为她的爱情所付出的努力，即使这些努力与费加罗对她的感觉毫无瓜葛。我们或许会接受他们关系中的中性本质，只要稍加比较另一例女主人公和她的爱情斡旋者：蝴蝶夫人与夏普莱斯在《蝴蝶夫人》第二幕中的相遇。夏普莱斯与蝴蝶夫人彼此之间的熟悉程度还不及费加罗与罗西娜。就我们所知，他们只相遇一次——在蝴蝶夫人的婚礼上——而且非常短暂。然而，他们在第二幕中的会面却是整部歌剧中最痛苦的时刻（即使该剧中痛苦时刻随处可见）：领事的友情和抑制的同情，蝴蝶夫人的兴高采烈和热情好客，阅读平克顿信件的痛苦，低声的诅咒，以及最后当他建议蝴蝶夫人嫁给富有的日本求婚

者山岛王子时被毫不留情地赶出去。即使不特别喜欢普契尼的听众，也不会在欣赏这些片段时无动于衷。蝴蝶夫人的遭遇当然是个悲剧，而罗西娜的境遇却是充满希望：费加罗来告诉她林多罗爱她。但在二重唱中，她却并没有表现出我们期待中她应有的高兴情绪，甚至对这个带给她如此好的消息的人（虽然满心希望）也没有表示一点感谢。

关于罗西娜相对的冷漠还有一个极好的理由，这也是二重唱第二个令人感到奇怪的地方：乐曲虽然很长，事实上却什么事也没发生。或者更确切来说，在这首二重唱中看上去各种事件相互抵消——这也解释了为什么典型的歌剧爱好者，即使了解文本，也很难记住这首分曲中发生的事件。相反，即使是最粗心大意的听众也不会忘记蝴蝶夫人和夏普莱斯之间发生的事情。

初看起来，有两件事可能会发生：在宣叙调中，费加罗告诉罗西娜，林多罗（伯爵）爱她。在后来的二重唱中，费催促她给林多罗写张纸条安排约会（因此命名为《信件》二重唱）。但我们开始感觉到的"展露真相"并没有展露什么。事实上，最引人发笑的是，争论中的双方只是在假装忽略对方。不必对此表示怀疑，罗西娜在二重唱中清楚地宣告，她已经知道费加罗给她带来什么消息。在二重唱中，我们还获悉，所提的信件就像宣叙调中表现出的聪明一样是伪装的（这就是令人发笑的原因），因为罗西娜已经写好信，事实上是当场写好的。

即使有七或八分钟的音乐来表现这两个人物，也没有在他们之间产生特别的感觉，没发生任何事情——那么，这段音乐如何奏效呢？

不出所料，恰恰是利用我刚才所述的情感和戏剧空白，在这一场景中呈现出不同自我之间景观的对抗，一场花腔的战争。

引入性的宣叙调总能逗乐观众，一方面是罗西娜在问一些她早已知晓答案的问题，同时费加罗装作忘记或者故意给出误导性的回答。两人交谈的主题，实际上是罗西娜自己以及她的各种美德。当费加罗用音节的方式吐出，最后完整唱出——通常是用尽全力——女主人公的名字：罗西娜时，音乐在令人难忘的瞬间达到高潮。这一刻引起各种各样的夸张表演，大多数时候，罗西娜也参与拼读自己名字的过程。

《信件》二重唱最初给人的印象是一首具有魔鬼般花腔技巧的作品，尤其是男中音必须模仿许多更加灵活多变的女高音或女中音同伴的急速音型。这种炫技只有百里挑一的男中音才能从容做到。最精致的声音展示分别为两位歌手洋洋自得的旁白而准备：

ROSINA：Già me l'ero immaginata：lo sapevo pria di te.
FIGARO：Oh，che volpe sopraffina，
ma l'avrà da far con me，
sì ma l'avrà da far con me.

罗西娜：我已经猜到：在你告诉我之前就知道。
费加罗：哦，多么狡猾的女人，但不久就要应付我，
是的，必须应付我。

紧接着费加罗催促罗西娜写便条——"只要几句话"——反过来，它首先引出了假意谦虚的表现，然后是已经写好的信件。这一小小的"coup de théâtre"(剧场妙计)是这场舌战中关键的转折点。实际上，称它代表罗西娜绝对的胜利未尝不可，在二重唱的后半部分，费加罗的演唱仿佛遭受到音乐上的挫败。努力与罗西娜声音的古怪步调一致——"任何你能做的事我会做得更好"——不再出现。而当胜利的罗西娜唱出从未有过如此惊人难度的炫技花腔时，费加罗恢复为一个伴唱者，在"女人，女人……你们是永恒的神灵"一句唱出愉快的对位旋律。

换言之，罗西尼创作了一首完全适于表现《快给杂役让路》与《我心中有个声音在歌唱》的演唱者之间相互对抗的二重唱：真正的主题是自我。我们仍然处在一个沉浸在抽象自我的无情世界之中，如电粒子般的自我碰撞产生耀眼的音响火花……此时此刻我们已经远离莫扎特那首愤怒与痛苦相互交织的《小心点》三重唱。我们从未思索过罗西娜的境遇不公。虽然客观地说，她并不比伯爵夫人幸运，但我们在离开剧院

时根本不会有“应该做点什么！”这样的想法。正相反，这些想法断然受阻。这首二重唱是一个时代的完美象征，这个时代把自我看得最重要。

《他的母亲》六重唱和《晚安》五重唱

两部歌剧后半部分的中心重唱段落《他的母亲》（*Sua Madre*）六重唱（《费加罗的婚礼》）和《晚安》（*Buona Sera*）五重唱（《塞维利亚的理发师》）至少具有两点重要的相同之处：除了终场，它们分别是两部歌剧中最复杂的分曲；每一首基本上以人物间“抬杠”为基础。然而，不同之处比相同之处仍然更加重要。

《费加罗的婚礼》第三幕的六重唱由发现费加罗是玛尔切利娜与巴尔托洛之子这一事件引起。在这之前，后两者被塑造成反角形象：玛尔切利娜是一个刻薄的“第三者”，费加罗爱上苏珊娜而对她置之不理，巴尔托洛医生则是伯爵夫人的前监护人，充满报复心。当他们发现在费加罗的右臂上有一块胎记时，玛尔切利娜就认出费加罗是她的私生子“拉斐尔”，并告诉他巴尔托洛是他的父亲。伯爵和他的“法官”唐·库尔西奥（之前一直与玛尔切利娜和巴尔托洛联合起来对付费加罗）此刻无奈而愤愤地唱出“他的母亲”。当他们继续发牢骚时，团聚家庭的每个成员——父亲、母亲和儿子——都在表达他们由衷的喜悦。

从戏剧性和音乐性来说，闹剧出现在费加罗和他的母亲拥抱时苏珊娜进来的一刻。当然，苏珊娜误解了情况打了费加罗一耳光。玛尔切利娜向她解释这一切，而苏珊娜惊讶地只能说出“Sua madre”（他的母亲）几个字。六个人对此的回应一开始是接续性的（以激昂和声模进形式），然后便是一致唱出“Sua madre”（他的母亲）。模进结束时，正当我们期待一个中止，费加罗忽然插入“这是我的父亲”，使整个音乐场景重复一遍。各个人物脱口而出的“Sua madre”（他的母亲）和“suo padre”（他的父亲）（各重复 11 次）营造了充分明显和准确无疑的喜剧效果。

然而正如约瑟夫·科尔曼所示，六重唱虽然是个玩笑，却也是和解的时刻：儿子和父母团聚，一个曾经受到奚落的未来儿媳也得到未婚夫

父母的认可。这些不仅通过剧本而且通过音乐反映出来：伯爵和唐·库尔西奥的牢骚作为背景的衬托，费加罗、苏珊娜、玛尔切利娜和巴尔托洛以热烈而动人的和声唱着"甜蜜的幸福"，自由地漂浮在六重唱稳固的脉动上，对伯爵和他的法律顾问的卑鄙置之不理。他们的音调显示出存在于肮脏的阴谋中的幸福天地。根据莫扎特的惯用手法，玩笑逐渐变得严肃：我们看到了真情流露的真实一刻。观众再次回到了启蒙运动的世界，其中人与人之间的关系——此处是指父母与孩子的关系——被严肃看待，而彼此之间的对抗可以被化解。

六重唱中的和解效果能够实现的部分原因得益于此剧前面的一首分曲，第一幕中苏珊娜和玛尔切利娜的二重唱。该二重唱担当了这样一种戏剧功能：在两个人物之间造成的对抗冲突增强了第三幕中的幽默效果和由团圆而生的哀婉情绪(终场出现了更加动人的瞬间，玛尔切利娜和苏珊娜一起反对费加罗，表示了她们的关系出现了 180 度的大转变)。然而，在我看来，第一幕中的二重唱从其本身来说是不尽人意的，尽管它具有一定的启示作用。不尽人意在于它并不像刚讨论过的六重唱，而仅仅是一些人物间的互相抬杠。更确切地说，二重唱中两人因为谁先离开房间假装客气，实则是相互羞辱。玛尔切利娜让苏珊娜先离开是因为后者是"伯爵的新宠"。苏珊娜说道，不，她认为玛尔切利娜应该先行一步，理由是后者是"所有西班牙人的爱人"。而苏珊娜以"年龄"为理由承让时，给了玛尔切利娜致命的一击。

在戏剧脚本里，这场戏十分有趣。但在音乐中，两个女人唱着动人的旋律，观众很难辨别出她们其实是在吵架。音乐是迷人的，但并不有趣。莫扎特似乎不能汇集表现这类型喜剧所必不可少的无情的音乐讽刺方法。他的音乐轮廓柔和使人物过于丰满，因此不能在如此风格化的场景中奏效。

而在这类情境中，罗西尼确乎高于莫扎特。只要想想《塞维利亚的理发师》第二幕中那首阿尔玛维瓦和巴尔托洛医生的二重唱便可窥见一斑。就像《费加罗的婚礼》中苏珊娜和玛尔切利娜的二重唱，该曲表现的是礼貌相让实则却是互相侮辱。伯爵以音乐老师的身份不住地低

声发出虚伪的问候"和睦与快乐！快乐与和睦！"，直到他的主人变得狂怒他才开始模仿嘲弄他。这一场景在罗西尼的音调中，油腔滑调和装腔作势的姿态得到了有趣的表现。它常使我们放声大笑，而苏珊娜和玛尔切利娜的二重唱只能让人苦笑。

《塞维利亚的理发师》第二幕的中心重唱，正如上述二重唱一样，又是音乐闹剧中的一首杰作。它像莫扎特的六重唱一样，围绕着一个喜剧性的抵达展开：这里是音乐教师唐·巴西利奥出人意料（且不受欢迎）的到来。欧内斯特·纽曼称它为"所有歌剧中最具效果的入场之一。"[①]造成这一效果的原因十分简单：闯入者威胁说要揭穿一个诡计，诡计首先需要的是他的缺席。阿尔玛维瓦伯爵是第二次进入巴尔托洛的家中，伪装成实习音乐教师来代替假设为身体不适的唐·巴西利奥。因此这段五重唱是为了不让巴西利奥揭穿伯爵的伪装。

整首重唱分为三个部分。在第一部分中，罗西尼充分营造出巴西利奥到来时每个人的惊讶之情。在第二部分，伯爵和费加罗上演了一场说服戏，使巴西利奥确信自己真的病了：剧本和音乐都在表现诊断病情和开药方。第三部分，所有人物向唐·巴西利奥问候 buona sera（晚安），此时巴西利奥已完全被贿赂，准备离开。即使是最平淡无奇的表演，这一幕也同样充满娱乐性。如果表演出众，就会让人捧腹大笑。

五重唱的三个部分依赖于一个单一的喜剧主题：在三个部分中，罗西尼都是通过讽刺的模仿和重复达到他渴望的效果。一个人的陈述转变为他人的问题，反之亦然。这样的往复恰好反映在音乐中，表现为带有少许大惊小怪的从主到属之间的来回游移。例如，五重唱的第一部分建立在一个假惺惺的曲调上（重复四次），它的第一乐句是来自主和弦（小提琴声部）的下行模进，接着是一个上行的音阶（单簧管奏出三度

---

① 见 Ernest Newman，《伟大的歌剧》（*Great Operas*），纽约，1958 年，第一卷，第 67 页。——原注

Ernest Newman (1868—1959)，英国音乐评论家、作家。——译注

音)攀升至属，此时下行模进在属七和弦的音符上重复(小提琴声部)，在一个下行音阶(又是单簧管的三度)之后回到主音。旋律中和声的简洁明了和完美的主题对称——同时也是配器的对称——似乎是对脚本中整齐机械的重复进行准确的音乐转译：

BARTOLO：Don Basilio，come state?
BASILIO：Come sto?
BARTOLO：E…il curiale?
BASILIO：Il curiale ?

巴尔托洛：唐·巴西利奥，您感觉如何?
巴西利奥：我感觉如何?
巴尔托洛：律师还好吗?
巴西利奥：律师?

这是一个机械的两极世界，其中歌词和音乐听上去似乎来自一台计算机。

在第二部分——着力于诊断和开药方——上述模式继续保持，但音乐已经摒弃了预设的对立而倾向于重复。这样的重复可被称为拟声重复：罗西尼用各种可能的手法以音乐表现唐·巴西利奥的各种生理失调现象。因此：

ALMAVIVA：Siete giallo come un morto.
BASILIO：Sono giallo come un morto?

阿尔玛维瓦：您肤色像尸体一样蜡黄。
巴西利奥：我肤色像尸体一样蜡黄?①

---

① 见 Ernest Newman，《伟大的歌剧》(*Great Operas*)，第一卷，第 67 页。——原注

这两句歌词配以 F 小调险恶的第一句，巴西利奥的重复仅仅升高了半音，暗示了最终的痛苦展示了严密的契合：

FIGARO：Che tremarella！
　　　　Questra è febbre scarlattina！
BASILIO：Scarlattina！

费加罗：多可怕的颤抖呀！
　　　　这是猩红热病！
巴西利奥：猩红热！①

"诊断"这场戏中费加罗用颤抖的兴奋感演唱，并且狂热地攀升至^{b}E。形成反差的音乐写真非常贴切地表现出阿尔玛维瓦和费加罗之间完全不同的诊断。

紧接着是一道命令："快去睡觉"，所有人都催促唐·巴西利奥，他本人也默许这个建议（然而他却来不及说明"我并不聋"，他抗议道）。最后我们来到了五重唱的第三部分：延长的告别——"晚安，我的好先生"，依次由每个主要人物轮流演唱。第三部分的音乐就像五重奏开始时的旋律一样，也是以主和属的琶音的简单转换为基本元素，但有一个重要的不同点：旋律由主和弦外的一个持续音开始——即六度音。因此，罗西尼借助这个和弦外音打破了和声和节奏的规律，使整个合唱充满喜剧性的不对称。也许有人会说，这个和弦外音损害了音乐结构，它就像脚本中的歌词——再见——是对唐·巴西利奥的侮辱：罗西尼实现了可被称为音乐的无礼效果。当唐·巴西利奥自身抓住了音调和乐句回应再见时，最后的噱头来临了——首先出现在惊人的高音 E 上（它由男低音唱出，听上去像一记长号声），然后在演唱者音域的低音区的极端，分别从低音 B 和低音 A 开始两次琶音上行，这两个像回声一

① 见 Ernest Newman，《伟大的歌剧》(*Great Operas*)，第一卷，第 67 页。——原注

样的音再次延续了主(G)属(D)之间的基本转换。这场戏的有趣也和罗西尼音乐方法的格外简洁有关。整个持续的音乐笑话几乎由重复和和声对立的最简单形式构成。

五重唱提供了关于愚蠢、贪婪和谎言的典型的罗西尼工艺——其中谎言是最主要的表现。自始至终每个人物都在肆无忌惮地相互欺骗。不可否认,巴西利奥刚进来时,伯爵感到十分窘迫,巴尔托洛医生很迷惑,然而伯爵很快便恢复自然,而巴尔托洛则被说服,认为自己也盼望巴西利奥赶紧离开。紧接着是一连串明显的欺骗:每个人都在误导唐·巴西利奥使他相信自己生病了,并推荐他不需要的也可能是没有疗效的治疗方法给他,虚情假意地向他说再见。除了巴尔托洛医生,每个人都在表达根本不是自己真情实感的情绪。与莫扎特的六重唱作比较,会很有启发性。卑鄙的精神也在伯爵和唐·库尔西奥的抱怨声中得到体现。但是莫扎特的情感幅度相当宽广,其中包括满足、信仰以及挚爱。六重唱的另一大特征是,它不是谎言的开始而是揭示一个真相:费加罗身世的真相。

也许有人会反对这样的对比,认为它只是有趣但毫无意义:罗西尼的五重唱解决的是一种情境,而莫扎特的六重唱触及的是另一种情境;前者关于谎言和争斗,后者关于真相和爱情。或者更概括地看待反对意见,这样的比较不是特殊的启示,因为任何有意义的类比的共同特性还未建立。

然而,我认为类比的共同特性已经建立。我的观点是,这两首重唱分别在两位作曲家的歌剧代表作中占有结构上同样重要的地位,而在本章第一部分得到界定的事实,或许可以很好地展示两者之间显著的共同点。当莫扎特触及博马舍歌剧的核心,他创作了关于真相与爱情的音乐论证。当罗西尼触及博马舍歌剧的核心,他写下的则是有关谎言与敌视的音乐论证。莫扎特表达了人文主义关怀,罗西尼暴露出愤世嫉俗的情绪。当然,两剧的剧本也提供了对比的素材,但是对于它们的讨论归根结底还是围绕着音乐展开。无需赘述,在此所做的对比并不构成定论性的证据——不管它具有何种意义——那就是莫扎特是

启蒙运动的作曲家，而罗西尼则是反启蒙运动的作曲家。对我来说，这事关某些重大问题：在不同歌剧的同样关键部位，艺术家使用所有的作曲储备，达到的目的却截然不同。

这里涉及的对比还有助于解释我们对莫扎特和罗西尼的音乐反应上的奇特差异。我相信我在聆听罗西尼歌剧开始部分时总是作出以下的思考："这（音乐）美妙得令人难以置信。为什么不能经常听听如此杰出的音乐？为什么这些出色的歌剧不能定期上演？"相比之下，一部莫扎特的歌剧似乎略微缺少一点勾人的东西；我们偶尔会希望听到更多的罗西尼的活泼欢乐。但放长远看，莫扎特提供了更多的满足：他经得起反复聆听，而罗西尼不行。无疑，其中主要原因在于，莫扎特有更加丰富的音乐语汇：罗西尼的音乐语汇量有限，虽然音乐颇具魅力，但最终我们会感到厌倦。作曲技法上的差异也反映出精神层面的差异：莫扎特带给我们更多的是生活，一幅宽广的画卷，其中美德和罪恶共存。作为艺术家的莫扎特更具包容性。我们经常聆听他的音乐，是因为他的喜剧性并不是固执地停留在单一的心理层面上（罗西尼的正歌剧应另当别论；它们的不足更加严重），如果那样，不管拥有多少真相，都会令人生倦。

由于不同的戏剧目的以及罗西尼清晰明了的逗趣意图，《塞维利亚的理发师》中的五重唱与莫扎特《费加罗的婚礼》中的六重唱在形式上也截然不同。六重唱结束在和解与音乐统一的一刻——费加罗和家人的团圆，而五重唱的结局恰恰相反：它以分离而不是团圆来结束。令人不快的那个人——唐·巴西利奥——被赶出了房间。当然，问题得到了解决，危险已经过去，每个人都可长嘘一口气。但当巴西利奥离开后，所有人又恢复了之前的关系，诡计谋划重新开始。人物之间的基本关系没有变化，也没做重新调整。从音乐上看，整场戏的创作风格与莫扎特喜剧性的"sua madres"（他的母亲）和"suo padres"（他的父亲）的风格类似，一旦六重唱转向严肃的议题，莫扎特当然就放弃了这种逗趣风格。而罗西尼的音乐则一直精彩地延续着不严肃的风格。事实上，五重唱是法国大革命后一代人情感退却最显著的例子之一。还有什么

能更合理地解释，为何作曲家将如此巨大的作曲精力，消耗在一件不合理的人性事件中去？

终 场

《费加罗的婚礼》共有三个终场，《塞维利亚的理发师》有两个。如前所述，《费加罗的婚礼》第三幕的终场是一个规模适中的作品。同样，《塞维利亚的理发师》第二个终场只是名义上存在：它包含带合唱的六重唱，比《费加罗的婚礼》第三幕终场简短得多。在剧场里，观众在《塞维利亚的理发师》结束时听到的音乐通常像一个终场：即大段"写好的"音乐，中间没有被宣叙调打断。整个效果可被描述为一种聆听错觉。倒数第二首分曲是为伯爵所作的精美咏叹调，基本上从未演出过。因为对于当代的男高音来说，要克服声音的阻碍实在是个大难题。因此六重唱——除了不到一分钟的宣叙调之外——与一大段由伯爵、费加罗和罗西娜演唱的两段体三重唱被并置在一起。而这三人在终场的六重唱中是真正维持独立声部的角色（其他三人只是跟随着合唱），因此，整段音乐结束时，给人以男高音、男中音和女中音（或者有时常常是女高音）三个连续的三重唱的印象。中间的"Zitti, zitti"（安静，安静）是最著名的唱段，也最具代表性：当他们三人准备从梯子上逃离唐·巴尔托洛的房子时，相互警告的三处停顿——以相当长的时值和相当轻的音量——是为了保持安静和抓紧时间。这是最典型的罗西尼式的噱头，它是这一套路手法中最后以及最有趣的变体，它第一次出现是在歌剧第一场景中吵闹的音乐家上场时。《塞维利亚的理发师》以同样的笑话开场和结束，这很说明它的心理范围。不过，去除伯爵荒谬的花腔咏叹调，这场戏还是获得了朝结局发展的音乐集中性，尽管不是一个羽翼丰满的真正终场。

相反，《费加罗的婚礼》第四幕的终场名副其实：篇幅长，剧情复杂，在伯爵夫人令人心碎的神性感中结束。两个终场都发生在夜晚，但只有莫扎特利用了夜晚的心理共振，正如后来的作曲家（如柏辽兹、威尔

第、瓦格纳）的表现，魔法般制造出对芳香和焦虑的独具个性的融合。在罗西尼笔下，夜晚仅仅是“黑色的幕布”。

《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》的第一个终场确实等量齐观。罗西尼尝试的音乐结构大体上与莫扎特的规模相当。他的终场在长度上与莫扎特的近似，而且如后者一样，也是由一系列事件构成：到达，离开，发现，对抗以及（像莫扎特一样）最终的混乱。这两段终场标志了19世纪歌剧的“连续性”风格的开端：独立的分曲让位于连续的（即使有段落）音乐，在同一个音乐框架里包纳以前为宣叙调和分曲设计的分离的任务——即动作和反思。由于这些终场音乐结构庞大，长度与复杂性可与交响乐或协奏曲相媲美，因此对每一个终场进行全面分析会超出我预想的篇幅。例如，《费加罗的婚礼》第二幕的终场包含不少于十个独立的片断，每一段都有相应的音乐轮廓，并由一系列情节构成，单是总结这些情节就要花费不少笔墨。在此，我只考察每个终场的一个片断，一个我认为特别能够揭示作曲家的世界观的片断。

费加罗的“交互式询问”

在《费加罗的婚礼》终场进行到一半时，出现了一个可被称为“费加罗的交互式询问”的音乐片断。为了充分领悟它的意义，我们首先要了解它的戏剧情境。在《小心点》三重唱之后，伯爵和伯爵夫人离开了房间，凯鲁比诺也已设法从壁橱中走出，跳窗逃进花园。在终场中，我们获悉凯鲁比诺被突然出现的伯爵的园丁发现。自命不凡的费加罗正在试图扭转局面，坚持跳窗的那个男人不是凯鲁比诺正是他自己。“交互式询问”的音乐就从他的解释开始，因为他正面临一个非常尴尬的情况——如何解释从跳窗男人口袋里掉出来的一张纸条。终场中接下去的几分钟内，讲述的是费加罗通过说明这张纸条奋力摆脱尴尬局面的努力。总之，他的智慧正面临考验。

莫扎特以一个极其简短的弦乐主题来组织这段交互式询问的音乐：四小节的乐句以第二和第四小节出现催眠性的反复三连音为显著

特点。从一开始，这个主题就暗示了刻意的思考过程：它刻意的规则节拍（让人回想起伴随苏珊娜出人意外的从壁橱中走出的滑稽的弦乐音型），稳健的脉动以及和声的游移，栩栩如生地表现出思考的过程，表现出面对棘手的事情绞尽脑汁的每一步思索。这里的确是莫扎特戏剧的表现对象：费加罗为回答伯爵的问题正在绞尽脑汁，寻找各种答案。当园丁提到纸条很可能是费加罗的债务清单时，莫扎特打断了交互式询问——却继续利用相同的音乐素材，将园丁驱赶出舞台。对这个人物的离场用如此凸显的音乐来表现，这对我而言似乎是终场结构上的一点小瑕疵。

园丁的干扰被排除之后，费加罗的处境变得非常绝望。显然，他并不知道这张纸条是什么。然而，就在这一刻一个女人的出面解救他脱离困境——顺便说一句，这提供了又一个证据，说明此剧具有女性意识。当人们疑虑《女人心》和《魔笛》中的大男子主义时，不妨也应思考一下《费加罗的婚礼》中的反证。伯爵夫人设法说明这张纸条是凯鲁比诺的军令状。她告诉苏珊娜这个情况，苏珊娜再轻声告诉费加罗。费加罗于是自豪地回答：

> Uh che testa! quest'è la patente,
> Che poc'anzi il fanciullo mi diè.
>
> 瞧我的记性！
> 这是凯鲁比诺刚才给我的军令状。①

然而费加罗还未脱离困境。交互式询问继续进行：伯爵问为什么凯鲁比诺会把军令状交给费加罗？这次又是女人替他解围：在一段美妙的音乐中（其中短小的乐队音型通过一系列的和声解决向前行进，音量越来越大），费加罗结结巴巴但却成功地给出正确答案，伯爵对此大

---

① 第二幕第十一场。参见《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第169页。

为沮丧：

FIGARO：Vi manca...
COUNT：Vi manca?
COUNTESS(aside to Susanna)：Il suggello!
SUSANNA(aside to Figaro)：Il suggello!
COUNT(to Figaro, who pretends to be thinking)：Rispondi!
FIGARO：È l'usanza...
COUNT：Su via, ti confondi?
FIGARO：È l'usanza porvi il suggello.

费加罗：它缺了……
伯爵：缺了？
伯爵夫人(走到苏珊娜旁边)：印章！
苏珊娜(走到费加罗旁边)：印章！
伯爵：(转向费加罗，后者正做出一副思考的表情)：回答我！
费加罗：它通常……
伯爵：说吧，干吗吞吞吐吐的？
费加罗：它通常要盖个印章。[①]

这一刻是看似愚笨，其实聪慧的玩笑，这在开场时费加罗和苏珊娜之间的二重唱中就已经预示，当时苏珊娜在费加罗自己的棋局中胜出。我们已经感受到智慧的小胜利。也许费加罗并不像伯爵所想的那样机智，但他的确在"假装思考"时显示出他的机智。因为如果他不那样做的话，伯爵就会发现他回答得太快了。这一紧张局面激起了莫扎特卓越的音乐表现，他将不起眼的小乐句——也许有人说，这是最原始的思考单元——发展成惊心动魄的高潮，暗示一系列的思想过程最终导向

① 第二幕第十一场。参见《歌剧经典之二——〈费加罗的婚姻〉》，第169页。

了令人满意的结局。不管是否有意，莫扎特在此似乎是向我们证明他自己的聪明才智，用音乐来展示那种过人的思想智慧，而这是费加罗面对伯爵的挑战绞尽脑汁激发出来的。面对这样的音乐，不由得让人惊呼"天才莫扎特！"而且，我甚至相信，莫扎特自己在创作这段音乐时，脑海里或许也会浮现这样的想法。

当然，费加罗是否具有过人的智力是可以争论的。他的成功有赖于他的智慧，同样有赖于他的幸运，如果没有得到女人的善良和机智的帮助，他可能早就不知所措了。因此，一旦费加罗"解开"谜团，莫扎特就以我们在一开始听到过的同样的易解而不确定的形式回到简短的主题，好像什么事也没发生。音乐已经明确地朝前进行暗示了思想的活动过程，但是智力的自命不凡在它炫耀前已经受到阻止。莫扎特音乐上的突然转变完美地抓住了这一智力削减的瞬间，同样它也表现出伯爵的窘迫。事实上，站在这一短小主题出现回复的角度看，我们很可能会觉得，高潮点的和声解决与乐队渐强尽管出现时令人感到过瘾，但其实却有点虚张声势。换言之，我们面对的大段大段的音乐讽刺，使我们明白人类的行为可以有多荒谬。思想的威力和自负都得到了展示，并受到启蒙运动方式的批判。这里的效果很像伏尔泰的《老实人》(*Candide*)，其中思想独到与心灵麻痹，深入思考与怀疑主义，都以同一枚硬币的不同侧面同时出现。然而，莫扎特的展示和批判基本上都是通过音乐方法来实现的。

《塞维利亚的理发师》中的《麻木的瞬间》

《塞维利亚的理发师》第一幕终场中最打动人的是罗西尼所谓的《麻木的瞬间》(*quadro di stupore*)。这是作曲家特别偏爱的手法。一个更加显著的例子是《灰姑娘》(*La Cenerentola*，1817)中的《难解的结》(*Questo è unnodo*)六重唱。它的基本概念如下：当音乐朝着一幕的结尾变得越来越混乱时——更多的进入、揭示、谴责和高涨的情绪——作曲家制造出音乐暂停的现象。这是一个突如其来的停顿，一切出人意料地变得鸦雀无声，所有的演员转向观众，以集体独白的形式向观众表达整个过程中

的震惊感受。整个过程具有某种巨大的音乐性括号的效果。

《塞维利亚的理发师》这一幕发生在军队来到巴尔托洛医生的住处，并且拒绝逮捕捣乱的“林多罗”时——因为他已暗中向他们证明自己就是阿尔玛维瓦伯爵。罗西娜、巴尔托洛、巴西利奥以及侍女贝尔塔接连唱起：

Freddo(a) ed immobile
come una statua,
fiato non restami
da respirar.

就像雕塑一样
冷酷无情，
我几乎
无法呼吸。①

伯爵和费加罗明白眼前发生的一切。因此，他们站在这个众人目瞪口呆的瞬间之外进行观察。伯爵只是简单地重复上述的文字，但把“我”字变成了“他”。而费加罗以对位旋律唱出如下的评述：

Guarda Don Bartolo,
sembra una statua!
Ah ,ah , dal ridere
sto per crepar !

看那唐·巴尔托洛，
仍像一尊雕塑！

---

① 第一幕，第 11 分曲。

哈哈，我已准备
大笑一场！①

这段重唱的音乐结构极其复杂。这类声乐作品有时候被称为具有器乐性：人声就像管乐或弦乐六重奏中的单件乐器一般得到细致处理。旋律线具有高度技巧性（虽然费加罗那部分相对简单些：因为，毕竟他了解眼前发生的事情），之后让位于雕琢但节奏严格的花腔。这一技巧的结果是演唱者像木偶一样歌唱，好像他们的思想活动已衰退到最低水平。

不论是在表现的观点——如果可以这样称呼——还是在音乐的冲击力方面，《麻木的瞬间》确实与费加罗的交互式询问构成对极。莫扎特的主题是智慧，他的音乐是为表现正在进行的思维活动——即交互式询问的发展变化量身定做，而罗西尼歌剧的主题恰恰是智力的失败，他的音乐不是描绘思维过程而是思维的状态：人物因相互不理解而变得呆滞。毫不夸张地说，《麻木的瞬间》是用音乐来赞颂愚蠢。实际上这段重唱的机智源于人物之间对相互不理解的表白与塑造这种表白的显而易见的天才音乐之间的不一致。严格地说，《麻木的瞬间》作为一个音乐作品可与巴赫的一首赋格相媲美。罗西尼在这里独占了所有的智力，并利用它来戏弄他的人物。它的演唱者使人感觉好像他们甚至连一个C大调音阶也不会。相反，《费加罗的婚礼》中的费加罗交互式询问的智慧，不是来源于人物的思想活动与他们创造者的思想活动之间的矛盾，而是两者之间的和谐统一。

结 语

有些读者可能认为，在《塞维利亚的理发师》中我忽视了一个重要的潜在批评要素，它与我认为该剧是反启蒙运动的歌剧的观点互相矛

① 第一幕，第11分曲。

盾，即，人们有理由认为，剧中不折不扣的怀疑主义与《费加罗的婚礼》中的理性人文主义相比，表现出对西方文明价值观更激进、更尖锐的批评。《塞维利亚的理发师》是一部具有强烈讽刺挖苦意味的歌剧。它对任何事情都不严肃，包括上帝、社会、爱情、忠诚、憎恨——在某些层面上，它甚至对音乐也不严肃。它展示了虚无主义的某些观点，使人联想起萨德侯爵①和弗里德里希·尼采的思想。忠于宗教和传统的保守分子，不会在该剧中得到慰藉。此外，该剧的讽刺挖苦意味不仅体现在故事情节上，而且还体现在人物塑造、音乐表现以及歌剧的结构中。人们觉得，它是由一个无神论者或是叛国者轻松写就，只要他有足够的音乐才能。它嘲弄贝多芬、舒伯特等罗西尼的音乐同代人的努力。只是在编年意义上，它才在莫扎特的钢琴协奏曲和贝多芬晚期的四重奏之间占有一隅。在音乐上，它是对整个维也纳古典乐派复杂形式和沉重内省的嘲讽。

应该承认，所有的喜剧都依赖于一定程度的讽刺挖苦。但是，在《费加罗的婚礼》、《名歌手》、莎士比亚的浪漫传奇和简·奥斯丁的小说中，讽刺挖苦受到强烈的积极信念的调节。《塞维利亚的理发师》中的玩世不恭则不受任何限制。它不是作为显示建构性价值的工具而存在。相反，它实际上消耗了歌剧的思想能量。

不折不扣的玩世不恭使得《塞维利亚的理发师》具有奇特的现代风味。我已指出，费加罗的《快给杂役让路》，可使人联想起荒诞的戏剧。《塞维利亚的理发师》中的确有许多不正常的东西，就像罗西尼作为歌剧创作家在去世前的三十九年里主动停止歌剧创作一样不正常。此外，我们有理由声称，虽然观众在欣赏歌剧时能体会到这种不正常和虚无主义，但这种体验仅仅发生在半意识状态下。它能保持半意识或下意识状态，恰恰是因为作品是如此的激进和势不可挡。正相反，《费加罗的婚礼》中精确界定的不公平很容易被吸收。观众可以并不费力地搭建一个平台来更正莫扎特歌剧世界中的弊端：它大约是法国大革命

① Marquis de Sade(1740—1814)，法国作家。

的平台。但观众会怎样处理《塞维利亚的理发师》中所显露的弊端？它们不易被摘除。此外，众所周知，它只是一出闹剧。它无意描绘现实世界，目的仅仅在于逗乐，我们不应从政治层面回应它。

《塞维利亚的理发师》中的嘲讽挖苦和玩世不恭虽过于极端而不能产生实际影响，但它的确揭示了19世纪早期保守主义反启蒙的一个重要事实，这个事实通常被保守主义意识形态的虔诚表象掩盖。在所有关于宗教、传统以及权威的讨论下——不管是在伯克、梅斯特尔、梅特涅[1]的言论中——我们都感受到未被完全压制的意识，即保守主义的思想运筹是为特权阶级和自我利益服务的。罗西尼歌剧的一大特点是让这一道德破产明显暴露出来。它没有试图掩饰自己的非道德感或对审美的不敬，而是真实地展现19世纪早期欧洲道德风貌，特别体现在它不加限制的自我中心论中。在此，我想我们对司汤达在罗西尼传（于1824年首次出版）中写的那句令人难忘的话，应该会有更深刻的体会：

> 拿破仑死了。但是新的征服者已出现在人间。从莫斯科到那不勒斯，从伦敦到维也纳，从巴黎到加尔各答，他的名字挂在每个人的嘴边。[2]

如果要总结《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》的区别，我要说前者在思想上比后者丰富——如同它在作曲技法上更加丰富一样。我的印象是，创作《费加罗的婚礼》的头脑更加具有包容性和多样性。罗西尼更像杜米埃[3]，才华横溢但较为狭隘，而莫扎特的作品在同情和理解的覆盖范围上更接近狄更斯（从不同的领域举例）。我不是在暗示这些差异映射出18世纪在思想上的丰富性总体上超过19世纪早期。

---

① Metternich（1773—1859），奥地利政治家。

② 见Stendhal，《罗西尼传》(*Life of Rossini*)，Richard N. Coe英译本，西雅图，1970年，第3页。——原注

③ Honoré Daumier（1808—1879），法国画家，擅长讽刺漫画、石版画及雕塑。

情况恰恰相反。罗尼西的局限是因为他代表的只是当时广大文化结构中的一小股潮流而已，而莫扎特则以一个个体，较集中地代表了整个18世纪的情感领域。在之后的章节中，我要研究两位作曲家，他们的作品反映了被罗西尼忽略的欧洲19世纪的文化遗产。只有把罗西尼、舒伯特和柏辽兹的成就放在一起，我们才会看清他们生活的时代画面，其广博才可与莫扎特表现的启蒙运动相比。

第二章　自我与自然

舒伯特的《美丽的磨坊女》和《冬之旅》

M. H. 艾布拉姆斯[1]在他的《自然的超自然主义》(*Natural Supernaturalism*)一书中指出,19 世纪早期的抒情诗歌与德国唯心主义晦涩的哲学之间有着惊人的相似之处。作者指出,如要确切地理解浪漫主义,则需理解它实际上不仅涵盖华兹华斯的诗歌作品,而且还包括黑格尔的概念作品。情感和思想的共同特质,即某种共同的心态特点,激发了这些貌似不同的时代文化产品。艾布拉姆斯强调,这些文化产品均反映出浪漫主义的时代精神。

我在本章以及第三章的讨论可谓对艾布拉姆斯观点的一次音乐变奏。就像在文学世界中一样,音乐中的浪漫主义也是通过抒情性和英雄性两种形式表现自己。或者换言之,浪漫主义即有主观呈现又有客观反映。在前者,人类心理成为关注的焦点,而真实事件主要用作反映人类心理的契机。在后者,我们面对的是历史事实,人类心理仅因为反映这一事实而需要对它进行探索。

---

① Meyer Howard Abrams(1912—　),美国文学理论家,代表作有《镜与灯》、《诺顿英国文学选读》等。

舒伯特的《美丽的磨坊女》(1823)和《冬之旅》(1827)是反映这种浪漫主义主观性的最优秀的音乐范例。很显然它们不是歌剧。然而,正如我将要讨论到的,它们完全有理由被认为具有歌剧性。从与书名的一致性出发,或许我应该去分析像卡尔·玛丽亚·冯·韦伯的《魔弹射手》(1820)这样的歌剧,该剧拥有舒伯特声乐套曲的诸多特质。但我之所以锁定舒伯特,不仅因为他作品中的主观意识比任何伟大的浪漫主义作曲家都更为激进,还因为他的声乐套曲是欧洲文化的最高成就之一——在我看来——这一点并未得到充分的认识。

我将第三章用来讨论柏辽兹的《特洛伊人》也出自同样的理由。一些 19 世纪的歌剧作品反映出柏辽兹与德国唯心主义共有的史诗视野,却没有一部歌剧像《特洛伊人》那样如此强有力地实现这种史诗般的视野,达到过如此高的艺术造诣。《特洛伊人》作为一部杰作遭到忽视,使我和其他听者大为困惑。最令人满意的歌剧通史的作者、一贯冷静镇定的评论家唐纳德·杰伊·格劳特①,在提起该剧时也难以按捺激动的心情:

> 《特洛伊人》是 19 世纪无与伦比的最重要的法国歌剧,是瓦格纳的条顿式巨著《尼伯龙根的指环》在拉丁语中的对等之作。该剧曲折的命运在音乐史中几乎相当于被冷落了长达一个世纪之久的巴赫的《马太福音受难曲》。有人或许将此现象归因于作品本身:篇幅冗长、投资巨大;音乐语言太独创,与传统的歌剧风格格格不入,剧院经理们(毫无疑问)都不会冒可怕的财政之险将它搬上舞台。柏辽兹在任何国度中,都没有类似追随瓦格纳、威尔弟或普契尼那样的乐迷;再者,行家对《特洛伊人》的评论也是褒贬不一。但不论公众是否捧场,这部歌剧都应该由国家出资定期上演,直到指挥家、演唱家以及观众逐渐认识到该剧的伟大。②

---

① Donald Jay Grout(1902—1987),美国音乐学家、教师。

② 见 Donald Jay Grout,《歌剧简史》(*A Short History of Opera*)(第二版),纽约,1965 年,第 323、324 页。——原注。

格劳特这番迷人的乌托邦式话语，很好地捕捉到每一位喜欢该剧的观众在内心深处的失落感。我们几乎从未观赏过《特洛伊人》，可我们却有时间也有足够的金钱去观看柏辽兹的同胞马斯内那匠气十足的歌剧——这是当今歌剧生活中不可思议的现象之一。

要讨论舒伯特的声乐套曲和柏辽兹的歌剧，不能像讨论莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》一样，采取直接比较的方法。之所以将它们放在一起，是为了强调我的观点，即浪漫主义不仅包括了独特的自我概念，同时涵盖了独特的历史概念。可以说，浪漫主义只在微观和宏观两个层面产生效应。在微观层面，体现为精致地考察个体情感的细微差别；在宏观层面，体现为用浓墨重彩描绘出历史的广阔全景。然而浪漫主义某种程度上较少顾及到家庭分析和社会分析的中间层面——现实层面，换言之，即 18 世纪欧洲艺术和思想所关注的主要主题，也是莫扎特在《费加罗的婚礼》中所深入探讨的社会层面。18 世纪晚期，欧洲现实主义取得的成就之一，是对国家和社会的关注重新成为艺术创造的中心。在浪漫主义时期，社会分析的热潮已经退去，它表现为风格化和夸张的形式，在罗西尼的《塞维利亚的理发师》一剧中便可见一斑。取而代之的是，浪漫主义关注两个极端：主观自我和普遍历史，即人性研究中最小的和最大的两个单位。莫扎特著名的和解主张让位于艺术歌曲和大歌剧之间的对立，前者极端私密化，后者则是无所顾忌的公众化。这种极端主义的表现就像患上精神分裂症，体现出浪漫主义精神的本质，它既倾向于瞬间的微妙，又倾向于里程碑式的宏大，不论是在绘画、文学领域，还是在即将要讨论到的音乐领域。

众所周知，《美丽的磨坊女》和《冬之旅》是声乐套曲，简而言之，就是将一组相关的歌曲安排在一起讲述一个故事。通常，声乐套曲需要一位演唱者和一位钢琴伴奏。

在提供了声乐套曲的定义之后，我必须及时修正这个定义，因为许

多声乐套曲以种种方式背离以上所述特征。首先，一些声乐套曲中，单首歌曲之间并无明显分隔——在舒伯特的声乐套曲中确乎分隔，在套曲某部分出现过的音乐元素可能会出现在其他部位。以贝多芬的《致远方的爱人》(1816)为例，六首独立的歌曲由不间断的钢琴伴奏串联起来(也由于规则的调性关系而构成统一)，最后一首歌曲在结束时，又重新回到第一首歌曲的旋律。类似的回归或再现(虽然仅仅在伴奏中)可参见罗伯特·舒曼两部著名的声乐套曲《妇女的爱情与生活》和《诗人之恋》(均作于1840年)。不出意料，音乐元素的再现在上述例子中承担了叙事的功能。如在贝多芬的声乐套曲中，再现出现在叙述者想象爱人在歌唱自己因思念她而创作的歌曲。但在《美丽的磨坊女》和《冬之旅》中，并无这样的再现现象。没有一首歌曲借用了另一首歌曲的音乐元素，除了在《美丽的磨坊女》中出现了简短的旋律和织体上的回应。

与舒伯特的声乐套曲不同，某些声乐套曲需要乐队伴奏而非钢琴伴奏，如柏辽兹的《夏夜》(1856年，二十年前原为钢琴伴奏而作)、马勒的《亡儿之歌》(1902)和布里顿的《男高音、圆号和弦乐队用的小夜曲》(1943)。还有一种更大的不同：有许多歌曲需要多位歌手演唱，像马勒的《大地之歌》(1908)。此外，某些套曲在表演空间上也有很大的发挥余地：为独唱而作的可由两个人演唱，为男声而作的可由女声演唱(虽然倒过来的情况我从未听过)，甚至某些套曲还可进行移调以适应歌唱者的音域。

一部声乐套曲的叙事密度在各种例子中大不相同。因此，不可过于拘泥“讲故事”的概念。《美丽的磨坊女》和《冬之旅》与其说是讲述故事，不如说是勾勒情节；与其说是在表达，不如说是在暗示。在另一些套曲中，叙事的过程是如此隐晦，就像一段难以捉摸的心理过程，有时只是一种心绪。如舒曼的《诗人之恋》(基于海因里希·海涅的诗歌)极好地将激情、反讽与痛苦融为一体，而不是单纯地讲故事。又如舒伯特最后一部声乐套曲《天鹅之歌》(1828)，同样有一部分根据海涅的诗歌创作，整个作品也是因氛围而不是故事构成统一。因此，《天鹅之歌》中的歌曲是否按照次序演唱不存在什么差别，而《美丽的磨坊女》和《冬之

旅》中的歌曲如果打乱次序，就会造成审美上的灾难。

如此看来，我对声乐套曲的定义远远不够全面。情况就是这样。但是舒伯特两部伟大的声乐套曲是如此卓越，它们于是成为标准，所有其他的偏离形式都可以借此衡量。

声乐套曲与歌剧在表演方法上的区别十分明显：没有布景，没有服装，没有乐队，只有一位演唱者（尽管如此，正如勋伯格的《期待》和普朗克的《人声》所呈示的，也有可能为独唱创作歌剧）。而且，声乐套曲中的歌曲——在长度上与歌剧中的基本音乐单位大致相等——既不是由宣叙调串联起来（就像在莫扎特、罗西尼以及他们前辈的歌剧作品中），也不像 19 世纪的歌剧那样由“连续性”的音乐语言串联起来。因此，叙事线索不可避免地会不如歌剧那么有因果联系。声乐套曲也可被视为是去掉了连接组织的歌剧：歌者沉浸在沉思的孤立瞬间，听者必须重新把一连串事件组织起来，而在歌剧中这些事件的前因后果都会得到详细说明。事实上，对听者参与要求的显著提高，正是声乐套曲的特性之一。

另一方面，声乐套曲与歌剧之间的相同点虽然可能不是那么明显，但仍然值得一提。最重要的相同之处在于，两者都是在叙述故事，关于这一点前文已有所触及。在其他音乐形式中，只有清唱剧在叙事意愿上与歌剧相似，但清唱剧与歌剧的不同方式也类似声乐套曲与歌剧。然而清唱剧在 19 世纪已经是一种行将淘汰的艺术形式，门德尔松的《以利亚》和埃尔加的《杰隆修斯之梦》只是对亨德尔等前辈们风格的苍白复制。相反，19 世纪是伟大的声乐套曲时代，也是伟大的歌剧时代。标题音乐可被看作是一个强大的劲敌，但它的叙述力量过于抽象化，通常依赖于音乐之外的解说。柏辽兹《幻想交响曲》的“故事内容”在音乐中仅是个轮廓而已，类似情况也出现在里夏德·施特劳斯的交响诗中。如果作曲家不作文字说明，对柏辽兹的总谱可以有多种解释。我甚至怀疑，如果贝多芬没有在《田园交响曲》的四个乐章前写下那些文字，该

作非常简单的故事情节是否还能够被人领悟。

然而，舒伯特的声乐套曲具有使歌剧成为一种音乐形式的文学和戏剧特征。通常，声乐套曲以歌剧的准确性创造出一系列事件以及人物对事件的反应。同时，声乐套曲也具有某种歌剧的视觉特点，虽然完全是以替代的形式呈现。在声乐套曲中，钢琴承载了歌剧中舞台布景的作用。这些作品的生动效果很大程度上依赖于钢琴伴奏中画面描绘的独创性。当我们聆听声乐套曲，就进入到人类情感的戏剧中去，与此同时，生动的全景也在我们的内心视觉中清晰浮现。我们甚至可以想象，这些套曲应该怎样被搬上舞台，反过来我们就能充分理解，当叙事性歌曲如蒙特威尔第的牧歌，以从未有过的明确性进行表演时，歌剧作为一种体裁是如何诞生的。

我把《美丽的磨坊女》和《冬之旅》称为最伟大的杰作，支持这个主张的一些合理论证依次说明如下：这两部作品之所以伟大的主要依据虽然是不可分析的，却并非神秘莫测。套曲中的歌词（由舒伯特同时代的威廉·缪勒[①]所作）不断激发出极其美丽的旋律。舒伯特是音乐史上最擅长旋律写作的作曲家之一，这两部套曲也显示出他正处于创作的旺盛时期。事实上，它们所取得的成就无法用语言描述。我聆听这些歌曲已达数百次，每次的体验最终都回到一个基本事实：这些歌曲实在太美了！有关这种不言而喻的评判，唯一具体明确的说法是，这些歌曲的美是质朴的，其变化像是信手拈来。前一部套曲中尤其如此。它们天真纯朴——或者说听上去天真纯朴。就这方面而言，舒伯特的歌曲与贝多芬的《弦乐四重奏》作品 132 号之类的作品构成强烈反差，后者的美是极其复杂的，几乎可以说是智性的美。

对于这个基本特性，我们只能诉诸例证。印象很深的一个片断是《美丽的磨坊女》中第六首歌曲《噢，我亲爱的小溪》（*O Bächlein meiner*

---

① Wilhelm Müller(1794—1827)，德国诗人。

Leiber)的一句：这一乐句仅由八个音符组成，仅有四个音符音高不同，节奏规则普通，和声相当传统（只有两个和弦：主和弦和属和弦），钢琴伴奏自然温和。但它却令人过耳不忘。我们相信，单凭这个乐句，就能为舒伯特在音乐史中赢得一席之地。此外，具有如此特色的乐句不断出现在套曲中，某种程度上我们几乎感到心满意足，就像对异常丰富的甜品一样心满意足。

舒伯特的两部声乐套曲不仅仅旋律丰富，还具备另一些优点。它们的效果很大一部分来自积聚性的情感力量。两部套曲不只是精致瞬间的随意安排，还是一个有机的整体，其中可让听者进入独特的声音和心理世界，这个时间范围在《美丽的磨坊女》为一小时，在《冬之旅》为一小时一刻钟。这种结构效果的设计与歌剧十分相似：塑造要去历险的人物；创作出可识别的前后一致的音乐语汇——单一的人声，钢琴，异常丰富的旋律进行、和声方法以及装饰手法。由于舒伯特对词作家的绝对信任，以及他自身纯粹的艺术冲动，即使主人公面对的困难与我们所面对的困难截然不同，套曲也总是能够诱使我们进入复杂的情感历程。我们对套曲中人物的情感体验，与对哈姆雷特、麦克白、奥赛罗、李尔王的情感体验如出一辙，即使这些人物遭遇到的困境与我们的经历完全不同。

在我们的体验方式中，存在一个重要的不同之处，这是舒伯特与前人的区别所在，也是这位作曲家与同时代伟大的浪漫主义诗人共有的特点：我们完全是从主人公的内心角度来体验整部戏剧。这两部声乐套曲反映了前所未有的浪漫主义运动的主观性——这不是简单的有关更多的情感、更深的内省、也不是痛苦加剧的问题。应该强调，这里的转换是结构性的：戏剧真正的立足点是从由物质和人际关系构成的外部世界转移到意识的内心世界。在约翰·济慈的信中，有一段话精确地概括了事物秩序的巨大转变：

> 我自身的存在，〔济慈写道〕对我而言，比对那些生活在某一王国中的男男女女而言，变得更加重要。灵魂就是它自身的世界，在

这个家园中，它独立自主。[①]

声乐套曲非常适合用来反映这种内化过程。它外在的节制性，将运动从物质领域悄然轻松地移至思想领域。除了人声与钢琴之外，我们听不到其他任何声音。在现场演出中（相对唱片而言），当然还有歌唱家其人、钢琴家（以及他的乐器），通常还有一位（有点滑稽的）翻谱者。但所有这些根本不能与一部歌剧或一个乐队的视觉效果相提并论。因此，我们几乎毫无干扰地进入主人公的想象世界。的确，这一切发生得如此自然，我们几乎忘记了这两部声乐套曲在文化历史中具有的分水岭地位。实际上，《美丽的磨坊女》和《冬之旅》代表着一种全新的心性质态正在崛起，其中内在意识已经取代了上帝和社会，成为艺术观照和思想观照的主要对象。

《美丽的磨坊女》

人们通常认为，舒伯特两部套曲中的第一部不如第二部伟大。从音乐上看，《美丽的磨坊女》缺乏《冬之旅》的复杂性，故事内容也较苍白伤感，不具备《冬之旅》中自我意识的反讽意义。但是这部套曲的诗歌直接指向舒伯特最惊人的长处——他无可匹敌的抒情性。因此，当我一边对《冬之旅》作为杰作的作曲技巧和文学内涵赞叹不已时，也一边发现《美丽的磨坊女》更加令人感动，而且我认为，公众从内心更加欣然地接受它时，已经做出正确的判断了。事实上，我猜想批评家会害怕他们过于喜欢《美丽的磨坊女》，或者害怕承认他们的喜欢程度。该套曲能使性格复杂的人体验到最单纯的情感，使我们深深感动于用平淡无奇的诗文讲述的一个直白的故事。面对这样一种持续的浪漫主义倾诉，再多的矜持文雅或玩世不恭都毫无用也武之地。舒伯特的音乐如

---

① 见《约翰·济慈书信选集》之"给约翰·汗弥尔顿·雷诺兹的信，1819 年，8 月 24 日"(Letter to John Hanmilton Reynolds, August 24,1819 in *The Selected Letters of John Keats*), Lionel Trilling 编，纽约，1951 年，第 237 页。——原注

此感人，我们除了跟随它之外别无选择。

《美丽的磨坊女》中的二十首歌曲讲述了一个有关爱、背叛和死亡的历险故事。一位年轻的磨工离开家园去闯荡世界（“闯荡世界”要严格从心理学角度而非经济学角度来理解，因为这位年轻人并无贪婪之心）。他沿着小溪前行，因为他知道小溪最终会将他引向磨坊。的确，没过多久，他发现了一家磨坊，并当上了那里的磨工。之后他爱上了磨坊主美丽的女儿，向她求爱，最终俘获芳心。但磨工的幸福是相对短暂的，因为磨坊女的爱被另一位年轻的猎人夺走。我们感到，后来者对磨坊女的吸引力是由于他的社会地位而非人格品质。然而，该套曲的社会学意义继续保持在典型的浪漫主义的朦胧之中，猎人也许只是更具活力。唯一可以肯定的是，年轻磨工的爱是深沉的、真挚的，猎人的爱是肤浅的。痛苦绝望的磨工最后跳进那条曾经指引过他的小溪结束生命。在最后一首歌中，小溪欢迎磨工回到他真正的家园，在那里，短暂不幸的生命带来的怨恨终于得到解脱。

故事的解说可能已经使读者感到不自在。即使是一部现代肥皂剧可能情节也更曲折变化。这样的故事却激发了舒伯特创作出最美丽的旋律，这一事实告诉我们，浪漫主义者有多么极端——心理上的极端。他们比我们更容易触及原始的情感——实际上，也比 18 世纪的前辈们触及的情感更加原始。在这点上，与莫扎特进行比较会带来一定的启发。我相信，《魔笛》是莫扎特伟大的歌剧中最率真、最诚挚的作品，其主题是有关真理、善良、博爱，以及所有那些令我们现代人感到不安的美好事物。它们当然不会令莫扎特感到不安，他的歌剧是西方文化的最高成就之一。但如果将《魔笛》和《美丽的磨坊女》进行音乐世界与精神世界的比较，就可以清楚地看到，莫扎特是多么复杂，即使在他激情洋溢的时刻。舒伯特的磨工也不能与塔米诺、霍夫曼或者浮士德相提并论。即使莫扎特的启蒙意识中相对较为直率的道德规范，也超越了这个极其简单的年轻人的视野。舒伯特在文明方式之下获得的原始自然，其方式是莫扎特从未尝试过的。舒伯特的创作类似卢梭和华兹华斯。

这部套曲中的二十首歌曲自然地分为几组：前三首歌曲主要描绘了磨工的流浪与发现。它们传达出希望、运动、以及一丝焦虑，并在主人公到达新家园时变得越来越兴奋。紧接着的七首歌曲主要描述磨工的求爱过程。正如大家所料，它们大多速度缓慢，情绪具有反思性。第十一首歌曲独立存在，标志着这个年轻人求爱成功，具有相应的喜悦性。紧随其后的，是两首异常宁静的歌曲，表现出主人公幸福的心境（虽然已经出现悲剧的暗示）。猎人在第十四首歌曲中出现，美梦破碎。之后的三首歌曲（大多速度较快，小调）不仅以它们的痛楚为特征，而且表现出套曲中唯一的反讽意味（与之对比，在《冬之旅》中，反讽是支配性的语调）。在最后的三首歌曲中中，痛楚被绝望（也可理解为自我怜悯）取代，最终走向死亡的解脱。它们无力的逃避主义让人想起济慈《咏睡眠》一诗的最后两行：

Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed casket of my soul.

请轻轻锁上这滑润的牢门
呵，请封闭我这寂静的灵棺。①

《美丽的磨坊女》不具备交响曲乐章或歌剧终曲意义上的形式构架。人们或许可以绘制众多有关套曲要素的表格，但这些表格的总和并不等于那种能够进行音乐学分析的结构整体。该套曲也很少提供讨论调性关系、主题发展或者结构效果的机会。例如，当人们了解到十三首歌曲是在大调上，四首是在小调上，而其余三首是从小调转至大调时，所得出的结论也不过是确认作品的整体调性情况，即该套曲以大调为基础。假使作品中存在某种调性进展的结构意义，对于听众来说这种意义也并不存在——而在古典交响曲的奏鸣曲乐章中情况

① 参见《穆旦（查良铮）译文集》译文，人民文学出版社，2005年，第3卷，第409页。

完全不同，在那些乐章中，主调上的第一主题和属调上的第二主题之间构成的和声紧张关系完全成为我们的听觉经验之一。套曲开始的歌曲多以三拍子为主(3/4 拍和 6/8 拍)，后半部分除了两首歌曲之外均为 4/4 拍和 2/4 拍。整部套曲中有九首是分节歌曲(第 1、7、8、9、10、13、14、16 和 20 首)，只在某一处，似乎出现了歌曲安排上的某种特殊逻辑。同时，十三首歌曲是慢速、九首歌曲是快速这一特征，也不能告诉我们有关作品中艺术逻辑的真谛。正如大家所期待的，快速歌曲出现在生机勃勃或怒气冲冲的时刻，慢速歌曲则用来传达沉思、祝福或失望的心情。

从广义的音乐角度看，该套曲由二十首看似随意的歌曲组成，其中每首歌曲就像传统的歌剧咏叹调一样具有独立性。尽管如此，套曲传达出准确无误的结构紧凑感。其中之一便是循环往复的感觉。就磨工作为浪子的字面意思而言，他并未回到最初的出发地——这对浪漫主义是相当重要的一个隐喻。但他的确从家园的安全进入死亡的解脱：他的一生可被描述成“循环之旅”①——勇敢的历险之后是无法承受现实巨大压力的退缩。这种出发和回归正是套曲情感效应的核心，它与《冬之旅》的地理路线和心理轨迹形成有趣的对比。正如标题所示，后者也是一次旅行。但它不具备循环的特点，是一次没有终点的旅行。

音乐上的循环意义通过结构大致上的对称表现出来。最重要的一点也许就是在第一首歌曲和最后一首歌曲中明显的分节性特点。听者会觉察出在套曲结束时听到了在开始处就已出现的那类歌曲。在这两首歌曲中，相同的旋律(歌词不同)重复了五次，听者会感到持续的节奏律动——第一首充满自信，最后一首无限哀婉。其他的分节歌曲(集中在套曲的中间部分)都未曾出现过如此明显的重复现象，也没有哪一首歌词超过四个诗节以上。两首充分延展的分节歌

---

① 艾布拉姆斯(M. H. Abrams)语，见《自然的超自然主义》(*Natural Supernaturalism*)，纽约，1971 年，第 197 页。——原注

曲在套曲中的重要位置——一首在开始处，另一首在结尾处——确立了故事的音乐框架。

假如我没有弄错的话，剧情发展所围绕的磨坊形象，也造成潜意识的循环印象：一个磨坊其实就是一组磨轮的集合；在第一首歌曲中，年轻的磨工就将自己的流浪认同为磨轮的转动：

Das sehn wir auch den Rädern ab,
den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
die sich mein Tag nicht müde drehn,
die Räder.

让我们再看那磨轮——
那磨轮！
它们从不停止旋转，
它们永远不会疲倦——
那磨轮！①

这个主题在音乐上的支撑来自钢琴声部的琶音。正如我们将要观察到的，琶音虽然具有其他的意义，但无需多想也知道，琶音和弦是循环在音乐上的完美写真：在最简单的形式中，琶音通过一系列特定的音符上行，再循着同样的音符下行返回至一个音，然后开始再一次的循环。歌曲伴随这些分解和弦，给听众造成磨轮不停转动的印象，也给予听众更深刻的循环印象——磨工一生的循环之旅。

对称感还体现在一分为二的套曲的情感体验中，第十一首歌曲《我的》(*Mein*)是分界点。这首中轴歌曲表现了年轻人成功时欣喜若狂的

① 参见《舒伯特歌曲选——〈美丽的磨坊女〉》，廖晓帆译配，人民音乐出版社，1979年，第2、3页。

呼声，在前三首歌曲的慢速衬托之下，显得格外突显。由此，听者对于它的中心位置毫无异议，而且仅靠音乐上的证据就很清楚，这一浪漫的冒险故事已经到了改变发展方向的时候。此外，之前的歌曲也已经有了足够的暗示，使听者开始担忧事件的未来走向。

套曲内部包含进一步的划分，这使得套曲呈现出良好的整体结构。但是决不能采取强硬的方法分析《美丽的磨坊女》，这种强制做法如果太过分，"美丽的磨坊女"就会反抗，该套曲也就会变成不过是一些美丽旋律的组合。这部套曲具有一种随意的统一性，这种特性也可见于华兹华斯的诗歌当中：按照古典的标准来衡量，两者的作品均不符合要求，但它们作为一个整体，与整体感更清晰的蒲柏[①]的诗歌与海顿的音乐相比，我们得到的感受是完全等同的。浪漫主义引起我们有关形式概念的革命，开创了组织经验的新方法，使艺术的表现形式更加亲密和自由。《抒情歌谣》[②]前言中宣扬的美学并不是无政府主义，舒伯特的套曲恰恰符合这部划时代意义的文献提倡的自由却并非无序的形式概念。柯尔律治[③]指出：

> 真正的天才之作，敢于要求适合它自己的形式。[④]

我尝试从四个主题切入分析《美丽的磨坊女》，每一个主题都反映了浪漫主义主观性的一个重要特征；换言之，每一个主题都是舒伯特表现自我的方式。我尤其渴望向读者展示，舒伯特浪漫主义式的自我刻画（以及他对自然与自我的刻画），很大程度上是依靠音乐得以实现。虽然套曲的歌词必不可少，但对于作品的艺术意义而言，它所告诉我们

---

① Alexander Pope(1688—1874)，美国诗人。

② 《抒情歌谣》(*Lyrical Ballads*)，华兹华斯与柯尔律治于1798年合著的诗歌集，1800年再版。华兹华斯为再版所写的序言，宣布了浪漫主义文学的诞生。

③ Samuel Taylor Coleridge(1772—1834)，英国诗人、评论家，著有诗作《忽必烈汗》、《古舟子咏》和评论著作《文学传记》。

④ 见 Samuel Taylor Coleridge，《文学遗著》(*The Literary Remains*)(1836年)，纽约，1969年，第二卷，第66页。——原注

的不比歌剧的歌词更多。

纯真的自我

舒伯特笔下的磨工是纯真无邪的。称他善良,我们会有些犹豫,因为善良暗含的自我意识比他实际所拥有的要多。我认为年轻的磨工更像是让-雅克·卢梭在《论人类不平等的起源》一书中所谈到的自然状态下的人类。在他身上几乎有着原始的无忧无虑:他就是自我无意识的化身。

然而,舒伯特对这种蒙昧的人类状态不会感到半点窘迫。他信任最原始情感的能力,反映了我们已经感很疏远的浪漫主义的一个方面。我们习惯了浪漫主义的反讽,但对它的多愁善感感到不适应。像在《荒凉山庄》(*Bleak House*)中艾瑟·撒默森(Esther Summerson)那样的人是"有问题的",当伟大的诗人华兹华斯描写翩翩起舞的水仙(如在《我孤独地漫游,像一朵云》〔*I wandered Lonely as a Cloud*〕一诗中),我们仍然感到不适应。这种特殊的情感直接性是《美丽的磨坊女》中最显著的一个特征,其主人公拒绝带有世俗智慧的一切痕迹。

舒伯特创造这样的印象,我认为在很大程度上来自他对最简单的音乐技法的依赖。套曲的音乐不断驱使我们去注意基本的过程,模糊不清被控制在最低程度;音乐的简化与人物的简单心理相适应。因此,音乐的单纯是用来反映人物的单纯。舒伯特作为旋律大师的才能与这种手法匹配得天衣无缝。他与勃拉姆斯、马勒甚至舒曼不同,他只需一点作曲空间就可发挥极至。

表现单纯和无自我意识的方法之一是反复:孩子和傻子重复自己的话,成人(如果他们关心自身形象)则尽量只说一次。音乐中少不了重复,而音乐重复的最显著方法之一当然是分节歌曲——即歌曲的音乐在每一诗节上都从头到尾反复一次。因此,《美丽的磨坊女》中大约有一半的歌曲都采取分节形式,它在造成我们对磨工心理的印象时发挥了重要作用。舒伯特和他的磨工并不因为重复地演唱简单的歌曲而感到羞愧——在重复之中还套着重复。试看第一首歌曲《流浪》(*Das*

Wandern)就可完全明白。之前我提到,磨工连续将该旋律唱了五遍。在这里我要补充一点,歌曲中三个乐句的每一句都立即反复一次(或者在第二句中,一个回应在本质上等于反复)。因此,当歌曲结束之前,每一个乐句我们已经听过十遍。我们知道(没有丝毫怀疑),我们面对的是一个非常简单的人。

不要把这样的反复看作是当时的一个音乐特点。事实上,分节歌曲在那时已经走到了生命的尽头:舒伯特之后伟大的艺术歌曲作曲家只会偶尔采取这种形式,但对舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、马勒和施特劳斯而言,歌曲的标准形式是"通谱形式"。此外,即使在舒伯特的《冬之旅》中(作于《美丽的磨坊女》问世仅四年之后),分节歌曲也非常少见,相应地,《冬之旅》的主人公比年轻的磨工也更具自我意识。因此,可以公正地总结出,舒伯特刻意在《美丽的磨坊女》中运用反复来塑造一个朴实的音乐形象。设想如果舒伯特是位才能平庸的作曲家,像《流浪》这样的歌曲中的反复听上去很可能会具有讽刺意味。然而我们听不到任何讽刺和有意拉开距离的迹象——海涅的《幻影》(*Doppelgänger*,舒伯特的悲剧性反讽杰作之一)的作曲家,在这里完全没有迹象。

另一种表现人物纯真的手法是节奏和旋律的规则性:建立稳定的脉动运行,长度相等,能够预期的乐句结构。几乎所有的歌曲在一开始就建立固定的速度和伴奏,旋律通常很短,在听觉上对称的组成部分,使用易于辨识的回应、倒影和模仿手法。磨工不被允许拥有胡戈·沃尔夫自由创作风格所暗示的复杂感情,沃尔夫歌曲中的节奏和旋律(以及伴奏)需要进行调整以适应不同的情绪。磨工的感情在每一首歌曲中都表现为直率,单纯和稳定。

当然,套曲中最精彩的部分是在舒伯特背离这一普遍规律时。由于这个规律根植于期望之中,以至于偶尔的不规则变化就能更加感人。这种情况首先出现在第五首《工余》(*Am Feierabend*)中。一开始,年轻人沉浸在不能自拔的幻想之中,想象如何才能引起心上人的注意。舒伯特在此运用了明确的节奏型和音型,使我们马上联想起头脑简单的主人公:套曲进行至此,没有任何一个节拍被略去,每一首歌曲的旋

律素材——通常在前几小节已出现——以无比精确的方式从头到尾保持一致。而在第五首歌曲的中间部分，当年轻磨工回想起自己在主人以及他女儿的陪伴下，和所有工人度过夏野一幕时，速度缓冲下来，并引入新的乐句：

Und da sitz'ich in der grossen Runde,
in der stillen, kühlen Feierstunde,
und der Meister spricht zu allen:
Euer Werk hat mir gefallen;
und das liebe Mädchen sagt
allen eine gute Nacht!

每当安静凉爽的黄昏来临，
我们都围坐在一起；
磨坊主人对大家说：
你们的工作我很满意；
那可爱的姑娘
对所有的人道晚安！①

音乐变得低沉，捕捉到父亲的语调；之后刻意上升，暗示女儿的声音；在"allen"（所有人）一词上的逗留，准确无误地表达出磨工因为这一并未特指他的道别而感到沮丧。接着歌曲回复到刚开始时更加活泼规律的素材，将这一插段用音乐括号的方式包纳其中。这段插入的效果使我们感到浪漫主义爱情令人迷惑的力量。激情打破了磨工的自然状态，改变他单纯常规的方式。

同样，我们不能错误地认为，歌曲中节奏和旋律的规则性，以及反复手法对舒伯特而言，仅仅是标准的创作方法。当他需要时，也会写出

① 参考《舒伯特歌曲选——〈美丽的磨坊女〉》，第15、16页，略有改动。

复杂和不规则的歌曲，其艺术歌曲（多达600多首）就能充分说明这点。尤其在《冬之旅》中，节奏脉动往往会戏剧性地改变，旋律很少像《美丽的磨坊女》一样，在可以预期的四小节处“单位呼吸”。换言之，决不能因为舒伯特用音乐刻画出天真的状态，就认为这位作曲家在音乐上是个天真汉。他是如此坚信纯真的心理合法性乃至必要性，以至于克制自己创作复杂音乐的意愿，这种复杂性可能会损伤他的人物的完整性。相信纯真的这种能力是浪漫主义伟大的普遍主题之一——让人不由自主地联想起同时代诗歌中对孩童的歌颂——而舒伯特的套曲也许是这种信仰最具持久性的实现，可与布莱克[①]的《天真之歌》（*Songs of Innocence*）媲美。

焦虑的自我

以上所述也许暗示了舒伯特的磨工属于这样一类人：他们以开放的心态、慷慨的性格愉快地度过一生，而且极少忧虑。然而我们从他最终的命运看出，事实并非如此，因为直率开朗的人一旦坠入爱河，即使爱情受挫也不会投河自尽。磨工显然不是那种性格随意的坚强之人。他具有典型的浪漫主义的脆弱，让人联想起济慈或雪莱的精妙。他是个焦虑的人，懦弱，敏感。我们轻易就能看出他会被生活的磨难击垮。

从某方面而言，这个主张看似难以令人信服。毕竟我们的主人公只是普通的工人，磨坊的工作即艰苦又单调，在这样的环境下，很难形成精致的情感。在第一首歌曲中，磨工使我们去注意他生存环境中那些卑微的事物：水、石头和磨轮。另外，我们也看见他大致的日常生活。刚刚讨论过的第五首歌曲以一个粗犷的工人的白日梦开始，舒伯特为它配上具有活力的合适曲调：

Hätt'ich tausend Arme zu rühren!

---

① William Blake（1757—1827），英国诗人和版画家，善用歌谣体和无韵体抒写理想和生活，作品风格独特，有诗集《天真之歌》、《经验之歌》等。

Könnt'ich brausend die Räder führen!
Könnt'ich wehen durch alle Haine!
Könnt'ich drehen alle Steine!
Dass die schöne Müllerin
merkte meinen treuen Sinn!

假如我有千万只手臂，
我要使那些磨轮飞转！
我要吹醒每一片树林，
我要转动每一个磨盘！
好让那美丽的磨坊姑娘
将我记在心上！①

只有通过主观性的建构才能祛除这些诗行中的狂妄感；如果以字面意义谱曲，这些诗行会令人感到过分粗壮。

于是，歌词和音乐强调，这位看似勇敢的磨工实际上仍然是脆弱的。文学中的浪漫主义通过展示个人对大自然的敏感，典型地传达出这样的微妙情感，舒伯特的套曲为这种敏感性提供了充分的证据。舒伯特的磨工不仅赞美自然，他甚至对着大自然诉说：他对着鲜花、星星、尤其对着小溪诉说。至少在十三首歌曲中出现这种场景，甚至在最后的两首歌曲，小溪回应了磨工。这再一次证明，在舒伯特的音乐中这样的对话之间不存在丝毫的不信任。音乐完全是直截了当的。第十八首歌曲《憔悴的花》(*Trockne Blumen*)在这方面值得注意：

Ihr Blümlein alle, die sie mir gab,
euch soll man legen mit mir ins Grab.
Wie seht ihr alle mich an so weh,

① 参考《舒伯特歌曲选——〈美丽的磨坊女〉》，第 14 页，略有改动。

als ob ihr wüsstet, wie mir gescheh?
Ihr Blümlein alle, wie welk, wie blass,
ihr Blümlein alle , wovon so nass?

她带来的这些花儿啊,
将和我一起埋在坟墓里,
为何你们如此悲伤地看着我?
莫非已经知晓我的命运,
花儿啊,你们多么憔悴和苍白,
花儿啊,为何如此眼泪汪汪?

吟唱着这质朴歌曲(在悲伤的G小调上)的年轻磨工,唯独缺乏了在人际关系构成的世界中生存所必需的自我防御能力。脆弱的浪漫主义者唯有在自然的无邪形式中才会感到舒适自在。

舒伯特也运用严格的音乐方法来表现磨工的焦虑情绪。我想到的是他独特的大小调和声对比处理。除了作曲家杰出的抒情性——这也许是舒伯特音乐最显著的特征。这个特征如此普遍,人们有可能会忽略它。但它却造成某些舒伯特最令人难忘的印象,尤其在表现磨工疑惑的音乐中。

大调和小调是所有调性作曲家的基本音乐语汇。它们是和声传统,其情感意义对每一位听众而言,就像快与慢、喧闹与柔和之间的对比一样显而易见。大调暗示快乐,小调暗示悲伤;大调代表正义,小调代表邪恶。当然,有很多意外的例子:如格鲁克在《奥菲欧》中,用大调来哀悼逝去的尤丽狄西,借用此方法营造出强烈的悲剧气氛。只有迂腐的人才会否认由这些调式特征产生的广泛的情感联想。

这一传统中常用的方法,不论是在声乐作品还是在器乐作品中,都涉及宽广的声响范围。即相当长的一段音乐在创作时或用大调,或用小调。而人们对于一段具体的音乐,有时几乎是完整作品的听觉记忆,也会是大调的或是小调的。以贝多芬《第五交响曲》最后乐章为例(我

们暂时忽略再现部之前的音乐，这里贝多芬又回归到谐谑曲的素材）：它听上去像是一段很长的，没有变化的大调音乐。甚至当作曲家写了一段从小调转到大调的音乐（或者较少见的，从大调过渡到小调），我们也倾向于以两个大型的和声板块来记忆音乐。例如，海顿晚期交响乐的第一乐章就带给我们这样的印象，在慢速的小调引子之后，紧接着的是一个大调快板。

像任何调性作曲家一样，舒伯特也有能力以这样的构建方式运用大小调之间的对比。但舒伯特的与众不同在于，他喜欢在大小调之间的对比上做"局部性"运用：他的作品的一个显著标志是调与调之间快速、意外、而短暂的转换（我们几乎不能称它为转调，因为转调暗示了更加有规律的过程）。在毫无征兆的情况下，一首大调歌曲会突然变成小调歌曲，又会突然回到大调。这种效果好像一小块乌云暂时遮挡了正午明亮的太阳。舒伯特似乎对大多数作曲家过于严肃地看待这种和声运动感到好笑。从大调转移至小调（反之亦然）通常需要大量的准备，这样的安排会引起音乐织体中脉动、节奏型、旋律线或其他成分的变化；新的调式一旦建立，通常一两个乐句之内不会被放弃。舒伯特几乎在每个阶段都违背了这个传统手法：准备阶段并不存在；织体、步履、甚至旋律几乎（或者是根本）不受影响；新的调式一闪而过，就像它到来时一样突然。有人会说，舒伯特对待大小调转换的随意平常，就像其他作曲家看待从主调到属调之间更平常的转换一样。再没有人比舒伯特更不尊重这一基本的和声特性。[1]

在《美丽的磨坊女》中，舒伯特运用从大调至小调的突然转换来实现明确的心理目的——即，表现磨工情感的脆弱。在套曲中，一再出现的是在勇敢表达的大调之后总是一个痛苦的小调：第一乐句表现了主人公的坦诚乐观；第二乐句表现了他的焦躁不安。刚才我提到了第六

---

① 请读者聆听《天鹅之歌》中著名的《小夜曲》来检试这一论断。旋律非常优美，但使该作跻身于伟大作品之列的恰恰是我于上文讨论的和声技巧。大小调之间来回频繁地转换是如此迅速、出人意外、随心所欲，因此在印象中，歌曲不属于大调，也不属于小调，但却神奇地漂浮在大小调之间。——原注

首歌曲中特别令人难忘的一个乐句："O, Bächlein meiner Liebe"（哦，我亲爱的小溪）——这一乐句只有两个小节，紧接着是另外一个两小节乐句，歌词为"Wie bist du heut so stumm!"（你今天是多么沉默！），在节奏型上近似地回应了第一乐句。第一乐句在B大调上，第二乐句在B小调上。第一乐句以极其开朗的浪漫主义宣言开始：宽广的B大调就像在宣布一种共有的自信，一颗充实心灵的激情。但磨工刚一吐露这句话，就在小调上出现同样美妙的回应，这时的心情截然不同：怀疑、恐惧、一丝触手可及的焦虑——这显然是坠入爱情的同时又不知道机会到底有多大的精妙的焦虑。完全简单的和声并置手法向我们强调表达出歌词中的模糊含意：磨工是脆弱的，他的快乐与他的痛苦同在。如果《天真之歌》是磨工坦率性格的文学表现，那么《经验之歌》（*Songs of Experience*）则是他焦虑情绪的体现。他的脆弱就像布莱克笔下凋零的玫瑰一样。

套曲中几乎每一首歌曲都具备这种大小调之间闪电式的转换。而且在多首歌曲中，这样的转换反复出现。也许第十七首歌《讨厌的颜色》（*Die böse Farbe*）中包含了最精湛的例证：歌曲首先由钢琴弹奏快速的四个小节进入主题，前两小节是在B大调上的琶音，后两小节是B小调上的柱式和弦；之后，歌曲甚至有点粗暴地回到B大调。如此赤裸的对立使我们不禁吃惊，这样的乐句竟然听上去还依然像音乐。前两小节的琶音与后两小节的和弦之间的区别，似乎将无意识的突然转调合理化了。磨工性格的两极——兴高采烈和痛苦愤怒——以如此迅雷不及掩耳的方式展现在我们面前，以至于它们似乎是同时出现的。此时，音乐几乎超越了线性的束缚（在线性的束缚上，音乐与文学相似）。这种效果几乎接近了绘画。

渴望的自我

磨工是一个充满渴望的人。渴望并不是浪漫主义独有的主题，但它是一个在浪漫主义时期得到特别发展的思想习性。也许它与德国的浪漫主义，尤其与歌德的维特密切相关。渴望在德语中被称为

“Sehnsucht”，是浪漫主义情感放纵的表现之一。

渴望可被看作是一个人期望得到自己无法拥有的东西。然而它与贪婪不同，因为渴望者并不清楚自己真正想要什么。渴望可能是表达个人对许多事情的一种朦胧的不满，是一种不确定的情感焦虑。它促使人采取行动，但由于不确定会发生何事，所以个体往往处在犹豫之中，实际未采取任何行动。受渴望情绪折磨的人往往显得非常忧郁。华兹华斯的序言中的主人公就是个极具渴望的人，而最伟大的渴望者乃是歌德的浮士德。

“渴望”这一情感对《美丽的磨坊女》来说必不可少，其中许多音乐几乎都带有明显的渴望情绪。磨工首先具有渴望者对目的不明确的特征：到底他为什么要离开自己的家园去流浪？磨工对自己渴望对象的意识，明显不如《冬之旅》中那个悲剧性主人公，后者非常清楚自己的需要，即使他无法找到。磨工在第一首歌曲中，就清楚表示，没有 Wanderlust（快乐的流浪），当磨工就毫无意义——换言之渴望前进，但没有具体的目标。我们自然会怀疑他真正的目的就是爱情，问题的关键在于，磨工本人并没有以那样准确又清楚的方式体验自己的需求。他不是在期望，他是在渴望。此外，即使当他发现美丽的磨坊女之后，仍然在渴望着。由于自身定义的不明确，渴望，对实际的回报不会得到真正的满足。

舒伯特表达渴望情绪的方法同样非常简单：他创作暗示寻求达到的音乐。西方音乐的和声体系为他提供了理想的工具：避免出现暗示解决的主音。在整部套曲中，舒伯特创作的旋律经常出现音阶的第三、四、五和七级音上的持续长音，到达这些音的方式常常是向上的跳进。这种对旋律音解决的避免，准确无误地捕捉到磨工模糊而未满足的渴望：他永远都在寻找可是却没有结果。当人们多次聆听套曲，这些乐句就有可能留存在听觉记忆中。该技法的运用同时解释了，为什么套曲由男高音演唱才会取得最佳效果：这不仅是因为男高音的声音能更准确地表现磨工年轻的特点，更重要的是，男高音可以用恰到好处的音色表现出重要的“渴望”意味的音符。如果由男中音演唱，这些音符已经

接近歌者音区的极限，而且会使演唱者感到紧张，这与磨工温和的性格十分不符。抒情男高音可以轻松地唱出 D、E 和 F 音，来表达年轻人因渴望而带来的痛苦。

实际上，套曲中的每一首歌曲都在不同程度上运用了这个技法。在《流浪》一曲中，它出现在第 17 和 19 小节，这两处也是歌曲中最引人注意的地方。在这里，当演唱者唱出“Wandern”（流浪）一词的第 1 个音节时，他的声音便停留在高于中央 C 的♭E 音上。♭E 音是歌曲调性（♭B 大调）上的第四级音，它所处的位置相当高，并且来自低了七度的一个音（F）。因此，“流浪”一词被赋予特有的渴望感；舒伯特的音乐，让这种渴望达到了惊人的心理精确性。

同样，描述磨工流浪生活开始的第二首歌曲《去哪里？》（*Wohin?*），以演唱者停留在高于中央 C 的 D 音而结束，D 音是歌曲主调 G 大调的第五音或者叫属音。这个位置相对较高的音，使我们期待解决的愿望落空（指返回至主音上：家园已经在磨工身后，这里的家园同时具有文本与和声的意义），它以音乐的方式延续着渴望的感觉。

第三首歌曲《停步！》（*Halt!*），标志着磨坊的出现，为这一技法提供了特别精彩的例子。活泼明快的三拍子节奏和简单明了的 C 大调旋律进行使歌曲极富质朴之美。但乐谱显示出，作曲家在创作声乐部分时，想方设法避开 C 大调主音。该曲充满了上行大跳，其中演唱者要从低于中央 C 的音跳至高于中央 C 的音，最令人称奇的是，在第 40 和第 44 小节的“Himmel”（天堂）一词上一个反复出现的八度大跳（从 g 至 g′）。歌曲的最后一句——对小溪的提问“War es also gemeint?”（是这样么？）反复了四次，其中“also”一词中的“al－”音节先在高音 D 上（第二级音）持续，然后在 F 音（第四级音）上，最后又在 D 音上反复持续两次。它的效果不论从声音还是从情感上，都让人觉得无比执着，咬住不放。

一个几乎相同的模式出现在第八首歌曲《早晨的问候》（*Morgengrüss*）中，该曲同为 C 大调和三拍子。旋律在主音上巧妙地来回，与“去哪里”中的处理相仿，即使在结束时也拒绝回到主音。

“gehen”一词(意为“去”——如同“流浪”,这是套曲的情感密码之一)分别在两个高音,四级 F 音和三级 E 音上作停留,令人难忘。此外,F 音是歌曲中最长、最高的一个音。

我们可以采取这种方法对歌曲逐个分析下去,但我要用最后一个例子来作为结束。它具有双重的趣味性,因为它不仅运用了“寻求达到”的技法来表达渴望,同时运用大小调之间的对比(正如我所讨论的)来刻画磨工焦虑的心情。它来自第十六首《可爱的颜色》(*Die liebe Farbe*),叙事的语境与我们的问题相关。它是猎人出现后的第二首歌曲。随着他的出现,其中与磨工的幸福紧密相关的一个事物,突然又意外地变成不幸的源头——即绿色。绿色是大自然的基本颜色,磨工对绿色感到亲近,尤为特殊的是,在歌曲中,就在猎人到来之前,磨工曾经梦呓般地自言自语他送给情人的那条绿丝带。这个情形反过来引出许多关于她曾经多么喜欢这条绿丝带的快乐回忆。

不幸的是,猎人的绿色服装以及他出现时的绿色森林,使磨工偏爱的绿色变成了一个噩梦。在《可爱的颜色》中,磨工思索着自己的爱人拥有致命吸引力的残酷事实。他反复地唱着“Mein Schatz hat’s Grün so gern”(我的心上人很喜欢绿色)。舒伯特抓住了磨工受伤的微妙心理,用在主音之上延伸的拱形结构乐句写作这句歌词。“gern”一词逗留在极高的♯F 音上,它是 B 大调的第五音(这个两小节的乐句在 B 大调上)。这个青年男子所有的纯真、脆弱和渴望都似乎浓缩在这个单音上。

某种程度上,舒伯特通过与我们期望的和声效果相抵触的方法取得这一效果。即,当人声达到高音区时,钢琴部分的和声,并不像我们期待的,像那些欠缺灵感、或无意制造特殊情感效果的作曲家的处理一样,转到属上。由于和声顽固地逗留在主上,演唱者明显回避主音的做法(尽管有和声上的邀请,他也拒绝从那个不稳定的♯F 音回到低五度的 B 音的安全和解决之中),使我们感觉磨工的渴望无法实现的强烈痛苦。

然而,舒伯特并不是从始至终采用这种方法。渴望的乐句紧接着

是另一句时值完全相等的乐句，其中反复相同的歌词。当第一乐句在高音区以不可思议的方式朝着属音行进时，第二乐句却在低音区庄严宿命地向主音B回归。更重要的是，第一乐句是B大调，第二乐句是B小调。换言之，我们又碰到另外一个舒伯特用来表达磨工痛苦的大小调并置的例子。第一乐句渴望的悲伤，没有经过任何过渡，让位于第二乐句明确无误的悲剧。在这短小的片段中，浪漫主义的渴望和浪漫主义的悲愤通过相同的歌词表现出来。只有舒伯特的音乐才能区分这些不同的姿态。

自我与自然

实际上，任何一位研习西方文化的学者，都不会忽视自然对19世纪早期的艺术家和思想家所具有的特殊重要性。这不仅是因为浪漫主义时代的人比前人对自然有更多的思考，或者有更多的热情，更重要的是，他们认为自然与自我之间存在着一种特殊关系。对他们而言，自然已经变成一个媒介，自我通过自然达到本质上的完整，或者——用当时的哲学语言来表达——自然已经成为自我实现的方式。就这点而言，在浪漫主义宇宙观中，自然可以说是代替了上帝和社会；它是主要的"他者"，通过它我们找到通向世界的道路。

自然的治疗或者拯救功能是浪漫主义诗歌的永恒主题。与所有赞美自然美的前人相比，浪漫主义诗人用更加强烈、更加直截了当的方式赞美自然。一个特别有启发意义的例子，就是华兹华斯的《丁登寺》(*Tintern Abbey*)一诗(载于1789年发行的首版《抒情歌谣》中)。它在许多方面与舒伯特的声乐套曲有相似之处，相当重要的原因是它具有坚定的主观性：就像在《美丽的磨坊女》中，《丁登寺》的一切动作都发生在诗人的脑海里。它的主题是思想的某种状态，或者是精神的演变过程。该诗歌"外围"事件的说明是：华兹华斯与他的妹妹在漫游，驻足怀河(Wye)[①]上的丁登寺某处，他第一次来到这里是在五年前。当他站

---

① 位于英国西南部，流经威尔士中部和英格兰西南部。

在河岸旁，故地引起诗人无限的遐思，这一切全被写在了诗歌中(华兹华斯后来提到，他在之后的几天中构思诗歌，旅程结束返回城镇后一挥而就，不作任何修改)。从他的回忆中可以看出，他也许对妹妹说过些什么，也许什么也没说。

以上所述解释了《丁登寺》为什么不能被创作成歌剧的理由：因为诗中无任何事件发生。整首诗是一场内心的对话，其中，诗人回顾了自己与自然之间的关系历史，以及这一历史对妹妹的意义，在此，妹妹或许可以代表人性的其他方面。华兹华斯写道，在他的一生中，他对自我感受可反映在他对自然界不同的回应上：当他还是个男孩，他像小动物一样，以直接、无意识的方式体验自然。后来——他第一次游览怀河时——自然已经从作为生理愉悦的源泉升华为情感慰藉的寄托，“神秘的负重感”由此减轻。如今，对于成年的诗人来说，自然呈现出更加深远的意义，更具思想内涵：通过自然，诗人领悟到世界万物的大秩序，并将自身经验与人类经验融合在一起。华兹华斯的思想或许因表现出夸张的泛神论受到赞美(虽然我并不这么认为)，但他们却完美地表现出浪漫主义关于自我与自然关系的高度意念：

> I have learned
> To look on nature, not as in the hour
> Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
> The still, sad music of humanity,
> Nor harsh, nor grating, though of ample power
> To chasten and subdue. And I have felt
> A presence that disturbs me with the joy
> Of elevated thoughts; a sense sublime
> Of something far more deeply interfused,
> Whose dwelling is the light of setting suns,
> And the round ocean and the living air,
> And the blue sky, and in the mind of man;

A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

我已懂得
如何看待大自然，再不似
少不更事的青年；而是经常听到
人生宁静而忧郁的乐曲，
优雅，悦耳，却富有
净化和克制的力量。我感觉到
有什么在以崇高的思想之喜悦
让我心动；一种升华的意念，
深深地融入某种东西，
仿佛正栖居于落日的余晖
浩瀚的海洋和清新的空气，
蔚蓝色的天空和人类的心灵：
一种动力，一种精神，推动着
思想的主体和思想的客体
穿过宇宙万物，不停地运行。[①]

在《丁登寺》这样典型的浪漫主义诗歌中，我们可以了解到许多关于自然和关于诗人心灵的观念，但是对于社会我们知之甚少。在一定程度上，社会在诗歌中无处不在，它被描述为充满敌意的现实：华兹华斯以轻蔑地口吻谈论起"城镇和城市的罪恶"，而只有怀河畔的回忆才能解救这种罪恶感。这就是诗人的两极世界，即自然与自我。

舒伯特居住在完全相同的两极世界中。我认为，这比任何技术局限更能说明，舒伯特为什么是个失败的歌剧作曲家。因为即使在

① 采用汪剑钊译文。

最具风格特征和象征意义的歌剧中，其基本主题仍旧是人与人之间的关系。歌剧偶尔会以适当的戏剧方式描述自然（如韦伯在《魔弹射手》中的狼谷一幕，或是柏辽兹在《特洛伊人》中的“王室狩猎和暴风雨”一幕）；自然在歌剧中可以为人物之间的互动提供适当的背景（如《漂泊的荷兰人》、《奥赛罗》、《彼得·格莱姆斯》中的海上风暴），但自然永远也不可能成为歌剧的主要角色——理由非常简单，因为自然不会说话。可以说，对一个拥有华兹华斯主义现实观的声乐作曲家来说，声乐套曲是理想的诉求媒介。声乐套曲使作曲家从描绘社会秩序的义务中解脱出来。它允许作曲家集中于意识的唯一中心——体现为歌者以及这个中心与自然——我希望说明，它体现为钢琴——的关系。

在《美丽的磨坊女》中，舒伯特对莫扎特和罗西尼笔下所描绘的完整社会基本上不予考虑。事实上，他几乎没用哪怕丁点的客观现实来塑造他的主人公。在二十首歌曲中，只有三处细节涉及身体外形：我们知道，磨坊女一头金发，蓝色眼睛；猎人蓄有胡须。除此之外，其他方面我们一概不知。磨工的父母（也许是他的前雇主夫妇）也只是在第一首歌曲中以“Herr Meister and Frau Meisterin”（*磨坊主人和老板娘*）标示，其他一切都未曾提及。对于他的新雇主和可能的岳父，我们只知道他会表扬磨工：“你们的工作我很满意”，这是磨坊主对围坐在一起的学徒说的话。他的女儿只说了三句话：在第五首歌曲中，她委婉地道“晚安”；在第十首歌曲中，她说“要下雨了。再见，我回家了”；在第十三首歌曲中，她意味深长地唱道“这条绿丝带真可惜，它在墙上褪了色；我很喜欢这绿色”。[①] 从以上话语中，我们可以推测出，磨坊女是个温和、害羞的姑娘，或许还带点犹豫。

如果有人试图重构套曲中的社会和经济环境，会发现这两方面所得的信息同样稀少。我们认识到，在前工业革命社会，也可能是在中世

---

① 参见《德国艺术歌曲字对字译词》，李维渤、赵庆闰编译，中央音乐学院出版社，2004 年，第 165 页。

纪，一个人若能拥有磨坊表示他是个重要的人物，而劳工都是按照传统的方式组织起来。除了磨工和他们的女人，社会范畴的唯一代表是猎人。

因此，各种人物、人与人之间的相互关系（中心人物除外）以及社会形式几乎不曾在歌曲中提及。取而代之的是，舒伯特和他的诗人在声乐套曲中表现出对自然的复杂描述。或者更确切来说，他们复杂地刻画出人与自然的关系。鲜花、星星、小溪构成了戏剧的主要角色，磨工通过与这些自然物的交谈诉说他的野心、他的怀疑、他的快乐以及最后的绝望。

其中，小溪几乎成了磨工的另一个自我。他与小溪交谈的次数最多，并且与它分享自己最深沉的自信；是小溪最终使磨工结束了生命。小溪似乎自始至终以磨工的形象出现在套曲中，在这点上，就像一部歌剧中许多角色的作用一样，而且它比套曲中美丽的磨坊女的形象要生动得多。实际上，很多时候我们可能会感觉套曲讲述的是磨工与小溪的爱情故事。因此他们最终的结合就好像简·奥斯汀的一部小说结局中那个被长期拖延的婚姻一样。小溪这样唱道：

Gute Ruh, gute Ruh!
tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu ist hier,
Sollst liegen bei mir,
bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

安息，安息！
闭上你眼睛！
倦游的流浪儿，你回家了。
这里有忠诚，
你将和我在一起，

直到小溪流入大海。[1]

他们将永远结合在一起，换言之，直到小溪像磨工一样不再存在。套曲表达了分享虚无的永恒幸福。因此在我们还未忘记他的痛苦时，就已经感受到他全新的幸福，舒伯特通过宁静的大调色彩和明快的节奏律动来表现这种体验。

小溪并非一直等候在那里，直到最后两首歌曲宣布了它的存在，这时小溪突然开口表达。正相反，新发现的小溪滔滔不绝的特征并不令人感到惊讶，其中原因是，它从一开始就出现在钢琴伴奏中。可以毫不夸张地说，在套曲中多数地方钢琴就是小溪的化身——这一独立的他者与磨工处于真正的和谐状态，并一直忠诚地陪伴他走完整个旅程。舒伯特塑造小溪主要借助唯一的一个音乐技法：琶音。这些分解和弦通过钢琴重塑了小溪运动的状态：溪水潺潺而下，或者（在慢速时）表示溪水温柔地泛起漩涡一路奔向大海。舒伯特对这一隐喻技法常常运用得很明确。第六首歌曲的第23小节，磨工来到了小溪旁向他倾诉（哦，我亲爱的小溪），琶音首次出现在钢琴声部，潺潺的溪水在我们听来因此变得真切而生动。当然，并不是每一首歌曲都由琶音来伴奏，即使没有特别的暗示，琶音在古典音乐中也是一种标准的伴奏音型。它们在《美丽的磨坊女》中是如此普遍，它们就此成为该套曲的一个固定的音乐元素，琶音是其中十二首歌曲伴奏声部的重要音乐特征；而在《冬之旅》的二十四首歌曲中，仅有四首歌曲出现琶音。因此，琶音与四小节乐汇、局部大小调转换以及主音的忽略，共同成为该套曲的身份识别标志。我认为，这个既简单又容易识别的传统技法，给了我们小溪始终贯穿在整部套曲中的意识。即使有时候琶音没有出现，我们还是感到小溪就在不远处，它随时都会出现。这也是舒伯特最引人瞩目的成就之一。

舒伯特在套曲中对大自然的关注具有浪漫主义色彩，这是因为这

---

① 参见《德国艺术歌曲字对字译词》，第175页。

种关注在本质上是心理的。舒伯特对效仿海顿在《四季》或贝多芬在《田园交响曲》中的自然描绘法没有什么兴趣。就像其他浪漫主义者，舒伯特对自然是一种探索的心态：自然是作曲家自我的反照，是记录作曲家生平的一个媒介。他的声乐套曲的主题是关于爱、欢乐、愤怒和失望，作曲家捕捉到自然作为适当的媒介来表达这些情感。因此，我坚持认为，舒伯特的自然观归根结底是华兹华斯式的自然观。

《冬之旅》

如果《美丽的磨坊女》是华兹华斯式的，那么《冬之旅》可谓是拜伦式的。《冬之旅》是浪漫主义反讽的音乐表现，它不仅让人联想到拜伦，而且还会联想到同时代的许多人物如柯尔律治、海涅和克尔恺郭尔①。《美丽的磨坊女》和《冬之旅》都关注死亡的主题，但在前者，主人公走向死亡的安宁，而后者，主人公寻求死亡未果，最终走向疯狂。舒伯特用音乐表现出两者截然不同的命运。

从某些方面看，《冬之旅》就像《美丽的磨坊女》的副本。我们再次面对一系列音乐独立的歌曲——共二十四首而不是二十首——在钢琴的伴奏下叙述了一次有关不幸的爱情遭遇的故事。诚如前一部套曲，故事由一位男性叙述；同样，情节在本质上也是有关一位女性变心的故事。

然而，即使从叙述的角度来评判，《冬之旅》与《美丽的磨坊女》还是存在着极大的不同。在《美丽的磨坊女》中，爱情的背叛发生在套曲的中间部分（确切来说，发生在第十四首歌曲当中），但在《冬之旅》中，一切在音乐开始之前就已经发生。这个差异，反过来反映出两个故事之间一个更大的不同：《冬之旅》的叙述表现为更加激进的心理意识。《美丽的磨坊女》的故事情节，虽然看似来自于叙述者的脑海，但它基本上构成了一个传统的故事：具有开始、发展、结束。情节的安排井然有序：

---

① Søren Kierkegaard（1813—1855），丹麦神学家和哲学家。

磨工离开家园、发现磨坊、坠入爱河、赢得芳心、失去爱人、感到失望、自杀身亡。如果以上事件不按照这一顺序发展，套曲将会失去意义。相反，《冬之旅》在故事情节上并无清晰的逻辑可循。套曲中的事件大部分是主人公反思时的随意表现。虽然作品被视为展现从极度失望到精神错乱的一个心理过程，但这个过程与旅途中的风景和体验并不存在紧密联系。就像在一场恶梦中，旅人一直前行，却不知道去向何方。因此，穿越冷冬风景的行走过程就变成了一场经历回忆、梦想、幻想、以及最后疯癫的心理过程。套曲的每一次外部事件，与其说是具有叙述功能还不如说是具有象征寓意。

由于没有清晰的故事情节，舒伯特就不能借助主要的对称模式，像构建《美丽的磨坊女》一样来组织《冬之旅》。这个旅行毫无循环可言。正相反：这是一次没有终极目标的旅行。该套曲的主要主题是不幸的旅行者无法逃离生活，逃离悲惨世界对他的束缚。这一思想清楚地体现在该套曲著名的《菩提树》(*Der Lindenbaum*)一曲中，在《魔山》(*The Magic Mountain*)的最后一章，汉斯·卡斯托普(Hans Castorp)唱着这首"可爱的思乡曲"最终走向了死亡。旅行者经过的菩提树见证了当年他与心上人共同渡过的美好时光。如今，这棵树却变成一位冷酷的死亡使者——冷酷是因为主人公希望热烈拥抱的死亡却一直在躲避他。在菩提树的呼唤："Du fändest Ruhe Dort "(在这里你能找到安宁)之中，舒伯特用一个柔和的高音表现"fändest"一词，效果具有无比诱惑性。死亡的渴望从未以如此诱人的方式来表现，但我们的主人公继续向前跋涉——虽然毫无希望，他必须忍受痛苦，直到生命自然终结的一刻。《菩提树》(如同整部套曲)是一个受挫的死亡愿望，这是浪漫主义的主导动机之一。这首歌曲就像是济慈的《夜莺颂》之姊妹作品。诗歌的第六节表达了相同的无望之情：

> Darkling I listen; and, for many a time
> I have been half in love with easeful Death,
> Call'd him soft names in many a mused rhyme,

To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain——
To thy high requiem become a sod.

我在黑暗里倾听:呵,多少次
我几乎爱上了静谧的死亡,
我在诗思里用尽了好的言辞,
求他把我的一息散入空茫;
而现在,哦,死更是多么富丽:
在午夜里溘然魂离人间,
当你正倾泻着你的心怀
发出这般的狂喜!
你仍将歌唱,但我却不再听见——
你的葬歌只能唱给泥草一块。[1]

济慈可以从美的永恒中获取慰藉,这种情愫对舒伯特笔下心态阴暗的主人公(诗人气质较少)来说是陌生的。但两者都描述了与死亡纠缠爱恋的无果故事。

因此,《冬之旅》的旅行不是一个循环的过程,而是一个指向无限的旅行。我们丝毫感受不到在前一部套曲中表达出发和回归意义的对称音乐结构。就像不曾发生任何关键事件一样,套曲中也没有出现像《我的》这样的关键歌曲。如此一来,《冬之旅》中歌曲的艺术整体感一定程度上依赖于共有的旋律与和声传统惯例。每一种音乐惯例都与特定的

① 参见《穆旦(查良铮)译文集》译文,人民文学出版社,2005年,第3卷,第434页。

自我形象紧密相联，同时也将《冬之旅》和《美丽的磨坊女》中的音乐世界和心理世界区分开来。总括起来看，这两部声乐套曲提供了浪漫主义思想影响和情感辐射的指南。

复 杂

与心理学中的复杂相仿，音乐中的复杂也是一个相对的概念。比如《冬之旅》中的主人公与詹姆斯或普鲁斯特笔下的人物相比，就是个相对简单的人；但如果与《美丽的磨坊女》中的主人公相比，他又是个相对复杂的人，完全不似前者那般毫无自我意识。实际上他可以称为知识分子，属于被人认为正在发疯的那类人（这可能超越了磨工的心理范围）。他可被看作是一个不成功的哲学家，甚至可以是一个完全说不清楚的人。例如，请看倒数第二首歌曲《虚幻的太阳》（*Die Nebensonnen*）的歌词：

Drei sonnen sah ich am Himmel stehn,
Hab lang und fest sie angesehn,
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut andern doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

三颗太阳照耀在天空，
我长久向它们仰望。
那太阳静止在天上
像不愿离开我身旁。

但，你们不是我的太阳！
快去照在别人身上！
我曾有三颗太阳；
两颗已经失去光芒。
就让第三颗也失去，
叫世界黯淡无光。[1]

这一隐喻（其中他情人的双眼变成了两个太阳，此刻，熟悉的死亡愿望与日落通语）缺乏连贯性和意义，可能有人把它错认为是约翰·多纳[2]的作品。不管有意或无意，这些想法无论如何也不会从年轻磨工的口中流露。

舒伯特用复杂的音乐（相对而言）来刻画冬旅者复杂的性格。就此而言，两部声乐套曲其中一处的显著不同是《冬之旅》中缺少分节歌曲。没有一首歌曲是一音不动地重复，只有四首歌曲中用相同的音乐配不同的词。相对来说，在《美丽的磨坊女》中，二十首歌曲中有九首是分节歌曲，其中一些拥有三行、四行甚至五行歌词。《冬之旅》的主人公就像19世纪的歌剧作曲家，他无意多次吟唱一个曲调。年轻的磨工在这方面没有这样的反感情绪。

反复现象的相对缺乏正是冬旅者复杂个性最鲜明的音乐证据。然而，更加灵活的音调组合也是套曲另一个重要特征。正如舒伯特的继承者的创作方式，《冬之旅》中的歌曲为了与诗歌的涵义吻合，摒弃了固定的旋律、节奏与和声模式。有人会说，它的音调比《美丽的磨坊女》更灵活。两者之间的不同与威尔第早期和晚期作品之间的区别很相似。在威尔第早期的歌剧中，旋律线条是固定的，仅仅是将放在眼前的歌词塞入其中，音响有时候达到刺耳的效果。晚期的歌剧，旋律小心翼翼地适应诗文。但在威尔第而言，这种转变反映的是经历半个世纪的经验

---

① 参见《舒伯特歌曲集——〈冬之旅〉》，邓映易译配，人民音乐出版社，北京，1979年，第74、75页。

② John Donne(1572—1631)，英国诗人。

变化（同时也是在作曲家创作生涯期间的整体音乐史进程），而舒伯特这两部套曲前后仅相隔了短短四年时间。因此，我们面对的不是一个艺术家创作生涯的两个阶段，而是两种不同作曲方法的选择，每一种方法适合各自的主题。年轻的磨工是这样一类人，当他心里产生一个想法之后，那么在整首歌曲中他就只会围绕这个想法；而冬旅者则表现出具有微妙的智力素质：他具有更加动态的天性，他的曲调相对来说更加尊重诗文。在他反复的絮叨中，有时他看上去更富有现代气息，而简单的磨工毫无疑问属于中世纪。冬旅者的音乐以及持续的变化揭示出他思维的发散性，甚至不稳定性。

表现发散性思维一个醒目的例子是第十一首歌曲《春梦》（*Frühlingstraum*）。歌曲虽然不长，却包涵了三种变化拍子、五种速度标记、以及七种调性变化。第一行诗节，调性为大调，拍子为悠闲的 6/8 拍，冬旅者想象自己看见了窗外盛开的鲜花。接着是一个快速的小调乐段，仿佛他突然被报晓的雄鸡唤醒，才想起冬天已经来临，春天已经逝去。随后音乐回到大调，速度变慢，最极端的变化就是从三拍子转变为 2/4 拍，仿佛在第一诗节产生的幻想在此刻被视作一个简单的错误：冬旅者认识到，他眼中的鲜花仅仅是被描绘在玻璃窗上。此后，这三个部分经过一次反复，而具有象征意义的鲜花此时就像在十四行诗中一样，变成了真正的艺术对象，即冬旅者对真正爱情不明智的幻想。所有这些起伏变化——拍子、速度和调性——不过发生在短短的 4 分钟内，却给人留下了情绪波动的深刻印象。

冬旅者复杂的性格还可以进一步通过歌曲不规则的乐句来表现。旋律运动的方式并不按照《美丽的磨坊女》中简单对称的四小节乐句结构进行。取而代之的是棱角分明的音乐，如主人公捉摸不定的个性。只要稍稍聆听一会儿冬旅者的音乐，我们就会想到年轻的磨工是城府很浅的一个人。而我们总能掌握磨工的状况，如同可以预见磨工的歌曲在音乐上的走向。实际上，《冬之旅》带来的意外影响之一是，我们愈来愈清醒地意识到，前一部套曲在情感上和音乐上的原始性。我们难以理解，一个对这个生存性旅行者的塑造如此得心应手的作曲家，竟然

也能够以平等的视角描画心痛欲碎的磨工的简单反应。

梦 想

浪漫主义者是严重的抑郁症患者，在爱情上遭遇挫折，沉湎于幻想，年纪轻轻便魂归天国。即使不是在年轻时去世，他们通常在生命的早期就将艺术能量耗尽——华兹华斯就是最好的例子。然而，正如他们是严重的抑郁症患者，浪漫主义者同时也是伟大的梦想家。舒伯特以他的早逝（年仅 31 岁，比去世时的莫扎特年轻 4 岁），性爱上的挫折，以及他表现沮丧和梦想的无以伦比的天才，使他成为浪漫主义者中的典型代表。在《冬之旅》中，他用精确的音乐语言刻画出冬旅者心中彻底的绝望和狂妄的幻想。他通过音乐技法上的独特变化取得这一效果，一如他曾经完美地表现磨工的焦虑和渴望一样。

正如人们所期望的，这个悲伤故事中，歌曲主要在小调上。但舒伯特如果没有挖掘大小调转换的非凡能力，他就不能称之为舒伯特。在《美丽的磨坊女》中，这一和声手法表现出磨工的焦虑：在大调支配的歌曲当中，简短的小调乐句——通常只有几小节——使我们能够瞬间意识到磨工的弱点。在《冬之旅》中，转调发生得也很突然，但由于套曲的小调性质，因此转调通常是从小调向大调转移。更重要的是，它们传达出一种不同的情感信息。在前一部套曲中，转调的进行显得倦怠和可怕：大调乐句转到小调时非常犹豫不决，好像年轻的磨工突然看到了眼前危险的征兆。而在《冬之旅》中，情况恰恰相反：一句情感中立或者冷静的大调乐句以饱满的声音被激烈地反复（*我思念着你；在我心上人的家*），通常走向一个上行的小调乐句。这个效果总是具有反思和反讽的意义：曾经美丽的事物在事后残酷的怒视下突然暴露出丑恶的一面。

《冬之旅》中大多数和声转变在形式上也与《美丽的磨坊女》中有所差别：它们在整体上更加稳定。虽然新调的出现同样令人意外，但一旦进入之后，它就会持续八至十二小节，而不是短短的两小节。这一技法的不同运用精确地表现出主人公的性格：他的感情已达到一

定的稳定状态。也许他会反复无常，但决不容易激动；他的情感变化虽然频繁，却很坚决。而磨工的情感相比之下就显得冲动易逝。舒伯特对这个作曲技巧的运用旨在传达一个信息：一个是年轻人，另一个是成年人。

这个转调方法也采取独特的方式运用，强调让我们感受冬旅者绝望的心情。理论上，冬旅者的状况似乎不能为作曲家提供选择大调的机会，因为大调让人联想到快乐。《冬之旅》不像《美丽的磨坊女》，后者至少还出现希望和快乐，前者自始至终都很抑郁。但如果二十四首歌曲全部采用小调写作会让人感到绝对的乏味，这是一个很简单的音乐事实。因此，在这种情况下，作曲家面临的挑战是，在不影响套曲统一的情感基调上引入大调写作。

舒伯特借助一个典型的浪漫主义概念出色地完成了这一挑战：他视大调为想象世界的体现。在整部套曲中，大调代表了回忆、梦想、幻想以及幻觉构成的世界。对舒伯特以及对一般的浪漫主义者而言，这是一个充满快乐，甚至是艳丽的世界，它与我们在清醒意志下看到的贫困丑恶的世界形成鲜明反差。有人指出，幸福的天堂和痛苦的现实形成的讽刺对比恰恰是套曲的基本立意，在音乐上就表现为大小调之间的粗暴对立。

舒伯特在第一首歌曲《晚安》(*Gute Nacht*)中就引入这个立意。冬旅者正要离开自己的村庄，他在可爱的 D 小调上唱出悲伤的《晚安》。整首歌曲中，大调乐句只出现四次，每次都和梦想或回忆有关——在这个幻觉的精神世界，生活的痛苦被暂时遗忘。大调乐句第一次出现是个八小节的乐句，雪地里脚步沉重的冬旅者回忆起爱情故事的美好开始：

Das Mädchen sprach von liebe,
Die Mutter gar von Eh'.

姑娘曾提到爱情，

母亲甚至提到婚姻。①

当他唱到这一句的第二段歌词时，冬旅者提到了带给他慰藉的冬景的一个特征——朦胧的月亮。月亮当然是真实的，但相对于冬旅者周遭被白雪覆盖的众多景物，它的存在又是那么遥不可及和不切实际；它同样属于浪漫主义想象的领域，并被恰当地赋予大调色彩。相同的大调乐句第三次出现时（稍作修饰），它唤起了冬旅者关于情人不忠的回忆。冬旅者并没有责怪情人，因为他唱道："爱情善变，上帝就是这样安排的。"在最后一行诗中，歌曲完整的旋律（共 28 小节）意外地从 D 小调转到 D 大调，经冬旅者透漏，他没有和爱人告别就在晚上离开，是因为他不想打扰她的美梦。转调的进行令人惊叹——套曲中令人难忘的一个时刻——它使大调和梦幻世界的联系十分清晰。转调以非同寻常的音乐精确性告诉我们，梦——这里指冬旅者爱人的梦——属于恩赐的特殊领域，它与一切看似枯竭的现实世界相对立。舒伯特独一无二的和声技法使沉睡与清醒，即美梦与痛苦之间的生动对比几乎达到了残忍的地步。与此同时，他又赋予冬旅者典型的浪漫主义敏感性：冬旅者，正如我们所见，与周遭环境十分疏远，但内心世界却异常丰富，充满了回忆和幻想。

整部套曲中，大调总是反复重现，而且几乎总是用来括出想象的世界。实际上，它们几乎担当起一种密码的功能。第一首真正的大调歌曲是《菩提树》。与此相应，它描述的也是幻想，首先是失去的爱，然后是死亡：在村口外的泉边矗立着一棵菩提树，冬旅者在它的树阴下"多次梦到那个甜美的梦。"此刻他在夜晚路过菩提树，旋律转移到小调，就像梦境逐渐被现实代替：

Ich musst'auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,

① 参见《德国艺术歌曲字对字译词》，李维渤、赵庆闰编译，中央音乐学院出版社，2004 年，第 212 页。

Da hab ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.

今天深夜里，
我还得流浪着路过它，
在黑暗中，
闭上眼睛我仍能看见它。①

然而，就在这段歌词的中间部分，当我们期待旋律将在小调上持续并贯穿始终时，现实再次让位于幻想，最初的大调重新返回，并达到一个魔力的瞬间：冬旅者听到菩提树的枝叶轻声呼唤，“在这里你能找到平安！”这是经典的舒伯特式的瞬间。第八首《回顾》(*Rückblick*)与《菩提树》的形式刚好相反：歌曲开始于冰天雪地的真实世界(G 大调)，转而进入回忆往昔幸福时光的梦幻天地(G 小调)。当回忆褪去，冬旅者的现实重现，最初的小调随之返回。第十三首歌曲《邮车》(*Die Post*)是对冬旅者希望收到爱人来信的讽刺。该曲表现的是一系列的自欺欺人和一厢情愿的想法，舒伯特将它建立在梦幻般的^{b}E 大调轻快的曲调上。另一首大调歌曲是《在村庄里》(*Im Dorfe*)，叙述了冬旅者午夜经过村庄时，联想起村民的美梦。冬旅者对他们的美梦持讽刺态度，甚至有点愤世嫉俗。但村民(以及舒伯特优美的音乐)只在梦境中感到快乐：

Träumen sich manches, was sie nicht haben
Tun sich im Guten und Argen erlaben.

他们梦见虚幻的东西，
无论好坏都很享受。

套曲向前发展的同时，冬旅者心理上的孤独感也愈发极端，前几首

---

① 参见《德国艺术歌曲字对字译词》，第 216 页。

歌曲中的白日梦和回忆被越来越夸张和消极的幻想取代。然而，即便在这些越来越具挑战的情境中，舒伯特依然坚持自己的密码：对于纯粹的精神世界，不管变得有多疯狂，仍然采取大调写作；而对于真实的现实世界，则继续使用小调表现。

冬旅者第一次产生神经质的错觉出现在第十四首歌曲《白发》(*Der Greise Kopf*)中。第一乐句描绘了落在冬旅者头上的雪。雪是真实的，因此乐句建立在“写实的”^{b}E 小调上。但是，当冬旅者错把落雪看成自己突然变白的头发时，音乐进入具有讽刺意味的 G 大调：这个筋疲力尽的男人把这个变化看成是死亡来临前的一个不祥之兆。然而，当雪慢慢融化之后，冬旅者发现自己的头发还是黑色的，返回的小调提醒他，在逃离这个苦难世界之前，他还要继续生活许多年。紧接着的《乌鸦》(*Die Krähe*)描绘了一只在冬旅者头顶盘旋着的乌鸦。这是一只真实的乌鸦，它的音乐恰当地建立在小调上——直到冬旅者开始和它对话。与年轻的磨工和小溪频繁的交谈不同——从不会引起我们对他心智是否健全的怀疑——冬旅者这番突然的对话，使我们的脑海中立即浮现出这样一个形象：一个在城镇的大街小巷游荡的喋喋不休的疯子。舒伯特再次以转到大调的方式来表现这个疯癫的过程。第十九首歌曲——意味深长地被命名为《幻觉》(*Täuschung*)——描述了冬旅者亦步亦趋地跟随“一线跳跃着的友好的光亮”。歌曲轻柔摇摆的 A 大调旋律只包含一个小调片断，这标志着冬旅者看到真实情景的唯一的瞬间：“所有人都像我一样不幸，”他呻吟道；这也是为了结束在“幻觉”大调上的想法：“我很愿意屈服于这个美好的谎言。”

在最后的三首歌曲中，冬旅者迅速地经历了一系列互相矛盾的情感体验：极其过分的任性、疲惫不堪的痛苦、以及一反常态的冷静，使人想起走向生命终点的谵妄的李尔王。在《勇气》(*Mut*)一曲中，冬旅者几乎被赋予尼采式的炫耀，A 小调结束在辉煌的 A 大调中，结束在一目了然的虚假自负的宣言中：

Will kein Gott auf Erden sein,

Sind wir selber Götter!

上帝若不在人间，
我们自己就是上帝！①

这种自负是幻觉，我们从大调，从我们在第二十三首和第二十四首之间遇到的那个完全崩溃的人身上获悉这个事实。《虚幻的太阳》(*Die Nebensonnen*)建立在A大调上，整首歌曲我已经引用分析过，其疯狂的隐喻说明了标题本身。在《老艺人》(*Der Leiermann*)中，梦幻和现实的区别已经消除，这标志着冬旅者对自己彻底的放弃以及最终从地狱般的生活带来的困扰中解脱出来。他打算跟随着摇手摇风琴的人：

Wunderlicher Alter!
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

啊，奇怪的老人，
可要我和你同去？
你可愿为我的歌
奏响你的琴？②

《老艺人》是整部套曲中唯一一首自始至终采用单一调性写作的歌曲。舒伯特采用A小调来创作，根据该套曲的和声原则(小调＝现实，大调＝幻觉)，或许有人会期待它出现回到现实的转变。但这是个非常怪诞的A小调，钢琴声部开放的五度和弦通常省略了降三音，使歌曲的调性显得模糊不清。解释这一现象最直接的理由是，舒伯特希望用

①② 参见《舒伯特歌曲集——〈冬之旅〉》，第73页。

它来模仿早期手摇风琴“开放的”和声效果。但我认为这里还隐藏这样一个心理原因：开放的五度和弦（同时可以构成大小三和弦）暗示了一个超越熟悉的大小调对立的层面，一个全新的和声领域，在这个领域里，冬旅者象征性地从毁掉他生活的种种偏激中解脱出来。这里，舒伯特放弃了他独特而有力的作曲技法——大小调的并置，传达出冬旅者终于在最后的疯癫中实现了反讽的超越。

舒伯特在《冬之旅》中用大调表现想象的手法反映出梦对浪漫主义者独有的魅力。的确，浪漫主义的梦的美好似乎非常激进，几乎将现实生活化为虚无。从这点来看，他们与前后几代人对于梦有着不同的看法。在浪漫主义以前，梦是错误的象征，或者梦被更普遍地认为是痛苦的代名词——我们可以想想哈姆雷特、麦克白女士以及理查三世的梦。即使《仲夏夜之梦》刚开始的几个梦也是混乱的象征，与浪漫主义对梦的痴迷完全形成对立。自从弗洛伊德的《释梦》问世以来，梦成为可以不带感情色彩去解释的一个对象，而且一个文化历史学家不会去辨别“埃玛打针”（Irma's Injection）的梦（弗洛伊德那本划时代著作中的第一个梦）与柯尔律治在吸鸦片昏迷时创作的梦的诗歌《忽必烈汗》（*Kubla Khan*）之间有什么本质上的区别。里夏德·施特劳斯笔下的克吕泰姆妮斯特拉是现代空想家的典型，她向自己那没有同情心的女儿抱怨：“Ich habe keine guten Nächte”（我没有睡好）。在《魔山》著名的“雪”一章中，现代之梦和浪漫主义之梦的区别得到清晰的描述：熟睡中的汉斯·卡斯托普发现自己正身处田园般的如画风景中，周围是嬉戏玩要的孩子和成群结队的牛羊，突然，这一幕变成恐怖的流血牺牲事件。

当然不是所有浪漫主义者的梦都有着田园诗歌般的美丽。拜伦、德·昆西[①]和坡[②]就有着纯粹的现代性恶梦。然而，典型的浪漫主义

---

① Thomas De Quincey（1785—1859），英国散文作家和评论家。

② Edgar Allan Poe（1809—1849），美国诗人、小说家，文艺评论家，现代侦探小说的创始人。

之梦还是令人愉悦的。最伟大的浪漫主义梦想家是济慈，他的《恩弟米安》(*Endymion*)、《睡与诗》(*Sleep and Poetry*)、《咏睡眠》(*Sonnet to Sleep*)、尤其是《圣亚尼节前夕》(*Eve of St. Agnes*)，正是完全没有日常压力的夜晚的高度赞美。同样，华兹华斯《永恒颂》(*Immortality Ode*)中的孩子陶醉在《童年的梦》(*the dream of infancy*)中。在柯尔律治的梦境中也有值得一提的喜悦，洒落在阿尔发河上崇高的快乐，虽然它们的魅力将受到“祖先警告要发生战争的预言”(Ancestral voices prophesying war)的威胁。瓦格纳《罗恩格林》中的艾尔萨和《名歌手》中的瓦尔特也是做着浪漫主义美梦的人，艾尔萨梦见自己变成一个身批闪亮盔甲的骑士，瓦尔特则梦见自己和一位美丽的少女漫步在夏天清晨的花园里。《冬之旅》中所有的梦都拥有这种魅力，而舒伯特的音乐比歌词表现得更加直接。在进入大调时，我们眼前立即出现能引起感观愉悦的梦境世界。但与此同时，转调也很折磨人，这不仅因为冬旅者的梦只是个错觉，而且，转调加强了我们对“小调”现实的感受，这个现实正是冬旅者所不能摆脱的现实。

失　望

大小调的严厉并置——象征梦想与现实——同时也是舒伯特表现冬旅者失望心情的主要手段。这个手段由独特的旋律手法支撑。《美丽的磨坊女》的旋律进行多为上行跳进，传达出企及和渴望的感觉——而《冬之旅》中的旋律则以向下行为特征。同时，舒伯特在《冬之旅》中并不刻意躲避主音，而是旋律沿着它正常的路径返回主音。不管有意或无意，我们由结束在主音上的典型的下行旋律音型联想到冬旅者的精神状态。最生动的例子是从高音到低音的乐句进行，正如《美丽的磨坊女》中高音区的持续音表示磨工渴望的心情，《冬之旅》中持续的低音则表现出冬旅者失望的情绪。因此毫无疑问，该套曲最适合男中音或男低音演唱，正如《美丽的磨坊女》适合男高音演唱。只有男中音或男高音才能轻松驾驭重要的低音，因而赋予套曲独具一格的情感魅力。这不是一个靠移调能解决的问题，通常艺术

歌曲演唱家都能自由地移调。确切来说，这与音域有关：《冬之旅》的歌曲由于旋律的结构特点，凭借低沉效果来突出声音的厚重感，正如《美丽的磨坊女》要求演唱者展示自己能演出高出三或四度高音的优势。这个差别同样与我们对两个主人公处于不同年龄的感受相一致。

典型的失望的旋律进行在《冬之旅》的第一首歌曲的第一乐句中就有所表现，旋律两次跨越一个八度以及一个三度停留在自然低音D上。歌曲像迈着方步一样的脉动和小调调式给人一种悲伤的感觉，但唯有下行的旋律线（先出现在钢琴声部后出现在人声声部）才传达出冬旅者是个没有希望的人。这个乐句可以和《美丽的磨坊女》中的第一句进行比较。同样，后者的脉动和调式（轻快的琶音，大调式）奠定了套曲的情感基调。但最重要的在于，乐句构成一句完整的八度（从f到f′）向上攀升的旋律，表现出他满怀希望的精神状态，如同《冬之旅》中的第一句旋律表达出冬旅者的意志消沉一样。

毋庸赘言，并不是所有《冬之旅》的旋律均沿着下行的方向进行，也不是所有的持续音都保留在低音位置上。这在音乐上是不可能的。这关乎程度的问题，关乎战略性的部位，或者关乎旋律的灵感。我们心灵的听觉始终在这些下行乐句和低音持续音之间徘徊，它们是套曲中最具诱惑性的音符。因此，在第三首《冻泪》（*Gefrorne Tränen*）中，我们记得“哦眼泪，我的眼泪”（Ei Tränen, meinen Tränen）这一句建立在小调上，自音域的最低层唱出，极好地表现了冬旅者流泪时的疲惫心情。第四首《凝结》（*Erstarrung*）在钢琴的开始和结束部分的主要低音旋律上，展示了主人公内心的萧条：七小节的旋律从低音C逶迤蜿蜒至低八度上一个空洞的音符。低声部蜿蜒下行的旋律线在其他歌曲（尤其是《风信旗》（*Die wetterfahne*）和《白发》中也有所出现，并且营造出同样的效果。在第九首歌曲《鬼火》（*Irrlicht*）的宏阔的第一乐句，当演唱者唱道“深邃的幽谷”时，演唱者再次经历了从中音区的主音到低八度音的大跳。同样，在第十四首歌曲中，冬旅者“何时才能解脱”（Wie weit noch bis zur Bahre）的抱怨

一句出现了七度(从 c′ 到 d)的下行。

也许对这一技法印象最深的处理来自《乌鸦》(*Die Krähe*)一曲，在此，舒伯特同时采用独特的大小调的“错觉”对立。这只乌鸦从村庄开始一直跟随着冬旅者，不祥地在他头上盘旋。当冬旅者痛苦地希望这只乌鸦将忠诚地(而不像他的爱人那样不忠)伴随他走向生命终点时，事情变得颇具反讽效果。这个念头开始于一个长句，似乎要无限地向下进行，跨越从中音区的主音到低八度的主音的巨大的旋律空间。乐句包含十三个音程，其中十个都是从高音到低音的进行，表达了冬旅者跌至谷底的失望心情。事实上，对演唱者来说，这条旋律就像背负的重担一样，将他拖入更深的绝望。在结束诗节上：

Krähe, lass mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe!

唯有乌鸦，让我拥有
至死不渝的忠诚！[1]

舒伯特创作出套曲中少数连续上行的乐句的其中之一，使演唱者在辉煌持续的自然 G 音上唱出“Grabe”一词。忧郁失望的病症此时得到音乐的点明：绝望的声音只有在辛辣的讽刺中才能尽情高喊。也许可以认为，这种处理方法是舒伯特对大调的反讽运用的旋律对等物，在整部套曲中，它标示着幻觉。

自　然

《美丽的磨坊女》和《冬之旅》虽然存在根本的心理差异，但在其中一点上，它们都是对同一个世界的描述，即，其中的基本成分是自我与自然。如果存在什么区别的话，便是《冬之旅》对社会形态的描述，与

---

① 参见《德国艺术歌曲字对字译词》，第 225 页。

《美丽的磨坊女》相比，只是寥寥几笔的勾勒。例如，我们从不知道冬旅者如何谋生，我们只知道他是个谦虚温和的人，他心上人的家庭因为喜欢一个富有的女婿而将他抛弃。与在《美丽的磨坊女》中相仿，我们仍然可以描绘出来自乡村的冬旅者所经历的文明：他曾在一个小镇上逗留，唯一遇到的人是邮递员和老艺人。而自然的描写在《冬之旅》中即使是最微小的都被省略，任何直接的对话（除非是想象的事物或是令主人公感到困扰的事情，如乌鸦和老艺人）都不曾出现。其中上帝提到过两次，几乎是一带而过。在这里，现实更不妥协地被缩减为自我与自然。

虽然有些相似，而且这些很重要，但相似到此为止。《美丽的磨坊女》的自然世界不同于《冬之旅》中的自然世界，其中主人公与自然的关系也以各自不同的方式构成。前者的故事发生在春夏两季，后者显然是在冬天。在《美丽的磨坊女》中，自然象征生活和爱情；在《冬之旅》中，自然象征死亡。在两部套曲中，自然中的水是最重要的；而且，两者都是关于水的声乐套曲。当然，前一部套曲中水的主要意象是动态的，即小溪；而后一部作品中的水则是凝固的：即冰、雪、干裂的河床，甚至是凝结的泪水。自然现象的强烈对比暗示出主人公心理意识的巨大差异，这种对比是如此鲜明以至于不需要任何评论。实际上，它们又是如此得体。这再一次证明了，唯有舒伯特在音乐中绝对的自信，才会使隐喻摆脱腻烦感。每一首歌曲在运用隐喻时都好像它是最新的创造手法。

在《美丽的磨坊女》中，钢琴在营造套曲氛围时担负起至关重要的作用，但钢琴的功能重要性还是不能与其在《冬之旅》中相提并论。在前者，钢琴通常是自然的象征，尤其是指小溪。在后者，钢琴象征自然的功能偶有出现。比如在《风信旗》中，钢琴变成一股冷风，吹落了冬旅者头上的帽子；在《春梦》中，钢琴似乎又变成一只报晓的雄鸡，打扰了冬旅者的春梦；在《邮车》中，它又化身为邮递马车飞驰的声音；在《最后的希望》中，钢琴栩栩如生地表现出落叶纷飞的情景；在《在村庄里》中，钢琴在低声部的颤音是对家犬吼叫的模仿。这些

仅仅是一些独立的片断，钢琴不可能像在《美丽的磨坊女》中一样，成为自然的象征。

钢琴在《冬之旅》中的主要功能是传达行走的感觉，表现一个人迈着刻意的步伐前行的运动状态。因此，《美丽的磨坊女》中常见的琶音在此非常罕见，因为琶音代表溪水湍急奔流向前的运动方式。取而代之的是，舒伯特运用一系列不同的伴奏方法使我们感受到移动的状态。这些方法使我们身临其境地感受到冬旅者疲倦地行走在苍茫的冰雪世界中。因此，可以说《美丽的磨坊女》奔流不息，而《冬之旅》则步履蹒跚。

在第一首歌曲中，可发现舒伯特实现这个效果的一个简单的方法：旋律由进行规则反复的和弦支撑，每次反复代表一个步伐。舒伯特在乐谱上也作了明确的指示：Mässig, in gehender Bewegung（中板，以行走的速度）。第七首歌曲《在河面上》（*Auf dem Flusse*）的伴奏声部表现出同样疲惫的步伐，第十二首歌曲《孤独》（*Einsamkeit*）中，当"冬旅者拖着沉重的步伐走过街头"，钢琴声部的节奏比以往更加缓慢。第二十首歌曲《路标》（*Der Wegweiser*）中表现出与第一首相同的行走节奏，沉重的步伐在此显得更加痛苦不堪，它直接来源于第十九首歌曲《幻觉》（*Täuschung*）轻快的 6/8 拍子。叙述至此，套曲已接近尾声，而行走的节奏提示我们不曾产生任何变化——至少外部世界毫无变化。我们的冬旅者还是在孤独地跋涉着。

附点节奏和三连音是另外两种表现行走运动的创作手法。进行曲作曲家如约翰·菲利普·苏泽①经常探索这些节奏特殊的"行走"效果。经典的苏泽进行曲有《华盛顿邮报》和《棉花大王》，它们将这些节奏结合起来，制造出难以以抵挡的效果，或者如威尔第在《阿依达》中的《凯旋进行曲》一样拥有更加崇高的意义。当然，舒伯特不避免像苏泽那样流畅或像威尔第一样壮观，他从附点节奏和三连音中提取相似的行走律动。第六首歌曲《泪河》（*Wasserflut*）从歌词上看，似乎需要"流

① John Philip Sousa（1854—1932），美国作曲家，军乐队指挥。

淌"的琶音(这在《美丽的磨坊女》中很普遍),但在听觉上把钢琴声部的附点节奏与人声的三连音结合起来之前,舒伯特继续保持行走的形象。其效果可被描述成音乐上的步履蹒跚。在《在河面上》一曲中,冬旅者艰难地穿越冰冻的河面,人声旋律中的附点节奏表现出强烈的行走步态,在第 31 小节钢琴声部引入三连音时,这一效果得到了进一步的强调。相同的处理方法——钢琴声部为三连音,人声部分为附点节奏——还出现在第十七首歌曲《在村庄里》中,其中的行走步伐缓慢而坚定。

这样的例子不胜枚举。重要的是,钢琴并没有成为冬旅者可以进行交流的客观他者(如在《美丽的磨坊女》中)。钢琴成为冬旅者自身延伸的一部分——可以说成为他的双足。因此,套曲的情感氛围较之《美丽的磨坊女》而言,显得更加幽闭。自然死去了,钢琴也不可能成为它的代言人,虽然钢琴有时也会做这样的尝试。可以说,这部套曲中的主观性表现得更加彻底。在《美丽的磨坊女》中,自然虽然是自我的反照,但仍然是一个独立的存在;而在《冬之旅》中,自然已经成为浪漫主义吞噬一切的自我的一部分。因此,听者也会相应地停止去感受钢琴与人声的对立:《美丽的磨坊女》中音乐的对话在此被音乐的独白取代。其中,钢琴小心翼翼跟随或模仿人声的运动。《冬之旅》是所有最关注自我的艺术作品之一,也是表现浪漫主义主观性的精华之作。

结　语

也许我在第一章的论断,即,在 19 世纪早期的声乐作曲家中,舒伯特是罗西尼的反极,至此应该可以轻松理解了。舒伯特和罗西尼标志着莫扎特式的折衷——在个人情感和公众秩序中音乐旨趣的平衡的崩溃。一方面是舒伯特对自我史无前例的探索,另一方面是罗西尼对人类喜剧自成一格的刻画。浪漫主义者舒伯特,忽视社会以及历史来探索人的内心世界,新古典主义者罗西尼,却摒弃所有以防遮蔽了他的明

亮社会景观的主观性。

我毫不怀疑在两人中，舒伯特比罗西尼更伟大。实际上，我坚持认为舒伯特是19世纪上半叶最优秀的声乐作曲家，这种说法难免招来固执己见之嫌。我们对舒伯特作品中许多美丽的片断还未有足够的认识。作于1825年的歌曲《夜与梦》(*Nacht und Träume*)不属于在此讨论的任何一部套曲，是众多不为我们熟悉的歌曲之一。当诗人写道"归来吧，幸福的夜！归来吧，幸福的梦！"时，舒伯特为之所作的旋律具有超凡脱俗的安详与美丽。更加冷静的判断——这只有在音乐停止时才能做到——才迫使我们承认这种艺术的局限性。不论从技术角度看，或是因为他情感的亲密性(我认为这一点更主要)，舒伯特不像莫扎特、贝多芬、瓦格纳等人一样，能够自如地创作主题复杂的大型音乐作品。因为最伟大的艺术都是复杂的——正如艺术反映和表现的现实世界也是复杂的，就这点来说，舒伯特的成就确乎较小。同理，济慈也是因为不能写作大型作品而在文学成就上稍逊于乔叟、莎士比亚或弥尔顿。《李尔王》(*King Lear*)和《失乐园》(*Paradise Lost*)没有《圣亚尼节前夕》或《希腊古瓮颂》(*Ode on a Grecian Urn*)般的美丽，但是它们篇幅更庞大，寓意更深远。当济慈和舒伯特努力创作大型作品时，其结果就是《伟大的奥赛罗》(*Otho the Great*)(济慈的五幕诗歌悲剧)或者是《阿尔芳索与埃斯特雷拉》(*Alfonso und Estrella*)(舒伯特被人遗忘的歌剧作品中的著名之作)。

在描述舒伯特探索自我的独特性质时，我时常引用M. H. 艾布拉姆斯的"循环之旅"这一概念。从严格意义来说，这个典型的浪漫主义的意象只在《美丽的磨坊女》中出现：套曲中的外出描绘了从家园进入世界的运动轨迹，它的结局是撤回到死亡的祖先家园。这一意象也与《冬之旅》中的情感和音乐逻辑相符，该套曲可被称为失败的循环之旅。这恰恰是因为冬旅者不能追随年轻磨工的循环路线，因此使得《冬之旅》的歌曲充满了与众不同的痛苦，就好像《美丽的磨坊女》中的旋律一直在冬旅者脑海中回旋。但套曲一直以曲折方式延伸，此刻延伸至永恒。歌曲运动的方式是离心式的，距离冬旅者希

望找到的家园越来越远。在最后一首歌曲中，当冬旅者反复地向拉手摇风琴的老艺人唱歌时，我们感到旅程将无限地继续下去。两部套曲不同的叙事方法也反映在音乐中：《冬之旅》比《美丽的磨坊女》更加忧郁，并且在创作手法上也没有采取后者音乐和故事相符合的对称结构。

当然，还存在另一种浪漫主义的旅行，那是舒伯特无法企及的，因为他无法把握大型作品的写作——它是柏辽兹浪漫主义的歌剧《特洛伊人》的中心动机，故事讲述了埃涅阿斯从特洛伊逃往到迦太基，最后抵达罗马的漫长旅程。准确地说，埃涅阿斯的旅程既不是循环式的也不是无终点式的，而是直线向前并具有一定的目的——有着明确目标的旅程。它与舒伯特套曲中的两个主人公浪漫主义的路线也截然不同，埃涅阿斯的旅程更具公众特点：他在命运的庇护下去寻找文明，他之所以这样做是因为昂扬的姿态非常符合一个伟大的历史呼唤。为了展示他的旅程经过，柏辽兹使出浑身解数运用大歌剧的所有手法：强大的演员阵容和庞大复杂的作品结构。该作与舒伯特的声乐套曲形成强烈的反差，后者更加私密化，确切说是封闭，还很简约——一架钢琴、一位独唱者共同表现最短小、最简朴的古典音乐形式，即艺术歌曲。

但正如我们将要看到的，在柏辽兹大型的史诗歌剧中，其中心内容还是有关强烈的主观性，这点与舒伯特的声乐套曲相一致。柏辽兹笔下的旅行者，和舒伯特的一样，也是牺牲者。他的公众使命的成就是用他个人的幸福换来的。他也愿意回到家园，但却受到超出自身控制的力量驱使，身不由己地去寻找未知的未来。事实上，有人会怀疑，在耀眼的盔甲下作为一个历史人物的埃涅阿斯，与年轻的磨工或冬旅者并没有多少不同。舒伯特和柏辽兹分别展现了浪漫主义两个不同的层面：舒伯特就像是微型图画家，与浪漫主义诗人结成同盟，最好的例子就是济慈；柏辽兹是大型史诗创作者，他的音乐可与浪漫主义的哲学家和历史学家相媲美，其中首当其冲是黑格尔。关于自我的戏剧仍是这两部截然不同的音乐作品的核心内容。

第三章　历史的观念

柏辽兹的《特洛伊人》

埃克托·柏辽兹的《特洛伊人》是19世纪伟大的歌剧之一，其历史地位可与威尔第的《奥赛罗》和瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》相提并论。然而，与后两者不同的是，大多数人（包括笔者在内）只能通过唱片了解该剧。要解释个中原因并不困难：强大的演员阵容和巨大的经济投入最终令人望而却步。《特洛伊人》规模宏大，对合唱队尤其有着特殊要求——它比威尔第或者瓦格纳的任何一部歌剧对合唱队的要求都要高出许多。剧中有三分之一的分曲需要合唱队的参与，其中大多数分曲冗长而复杂。当今的大多数歌剧团显然缺少这样的配置。如果上述理由还不够充分，中心人物埃涅阿斯的难以驾驭，几乎是不可能的角色。他需要能演唱奥赛罗或特里斯坦的那类戏剧男高音——换言之，一种能与庞大的乐队与合唱队相抗衡的人声。与奥赛罗或特里斯坦不同的是，埃涅阿斯这一角色同时要求演唱者能够在高音^{b}B、自然音B，甚至高音C之间的音域上唱出持续而高亢的音，威尔第和瓦格纳几乎不曾向饰演他们创作的英雄角色的那些较厚实的（因此是更低沉些）男高音提出这样的要求。当今世界，唯有男高音歌唱家乔恩·维克斯[①]

---

① Jon Vickers(1926－　)，加拿大男高音歌唱家。

能胜任这一角色，但即使卓越如维克斯，在音域问题上也未能感到轻松自如。

《特洛伊人》的脚本由柏辽兹根据《埃涅阿斯纪》的第一、第二和第三部分改编而成。歌剧的第一部分——题为《特洛伊之陷落》(*La Prise de Troie*)，总谱于 1863 年出版——主要描述了特洛伊战争最后几天中的情形。柏辽兹对维吉尔原著的改编，主要是从特洛伊的女预言家(普利阿姆斯王与赫枯巴之女)卡桑德拉的角度来叙述故事。(在《埃涅阿斯纪》中由埃涅阿斯来叙述，卡桑德拉只是偶尔被提到)。歌剧的开场是卡桑德拉在为特洛伊人的愚蠢而哭泣，他们正聚集在特洛伊城外的旷野上庆祝战争的胜利。特洛伊人坚信希腊人最终放弃了战争，留下一尊庞大的木马作为给密涅尔伐①的献礼。卡桑德拉告诉未婚夫科罗厄布斯，等待他们的不是婚姻的幸福，而是死亡。她敦促科罗厄布斯逃离特洛伊城。在特洛伊的元老——普利阿姆斯、赫枯巴以及赫克托尔的遗孀安德洛玛克——踏着庄严的步伐入场之后，卡桑德拉参与到众人的恐惧中，因为人们听到埃涅阿斯在叙述拉奥孔那骇人听闻的故事。拉奥孔将剑插入木马腹部，谁知竟被两头海底怪兽吞噬。第一幕第一场结束时，卡桑德拉对拉着那匹致命的木马入城的一行人发出恐怖的预言。

在希腊人攻下特洛伊城的第二幕戏中，卡桑德拉仍是其中的重要角色。这一幕开始于《特洛伊之陷落》中卡桑德拉唯一没有出现的场景：埃涅阿斯看见赫克托尔的亡灵，并奉命去“寻找意大利”。接着是一大段女高音与合唱的音乐，这段音乐是卡桑德拉在劝告特洛伊的妇女们与她一道自杀，以免遭到入侵的希腊人的侮辱。她允诺，在埃涅阿斯的率领下她们的儿子将在意大利建造一座新的特洛伊城。整幕戏就在这个期待英雄的音调中落下帷幕。

《特洛伊人》最后三幕被称为《特洛伊人在迦太基》(*Les Troyens à Carthage*)。故事内容主要取材于《埃涅阿斯纪》的第四部，叙述了狄多

① 罗马神话中的女神，相当于希腊神话中的雅典娜。

与埃涅阿斯的故事。第三幕一开始，就是狄多女王的身世介绍，她为了逃避丈夫对她的追杀一路从推罗[1]逃至迦太基。在她的领导下，迦太基在七年之内发展成一座繁荣的城市。狄多也广受子民爱戴。然而，她向妹妹安娜吐露心事，自己被一股莫名的忧郁情绪困扰。安娜立即明白其中缘由。同时狄多也受到努米底亚酋长阿尔巴斯的骚扰，他威胁说不仅要侵犯她的国土，还要娶她为妻。在这关键时刻，特洛伊人来了。在埃涅阿斯的带领下，迦太基和特洛伊的军队联合起来要"exterminer la noire armée"(终结这支敌军)。第三幕随之结束。

第四幕整幕都在致力表现狄多与埃涅阿斯的爱情故事。在这一幕中发生的事情之少令人吃惊——出现了长达一小时的对爱的激情的赞美。其缠绵的特点与之前的音乐形成强烈对比。整幕戏结束在信使墨丘利神唤醒埃涅阿斯的幻想、提醒他未完成的使命之中。

最后一幕戏包含两个部分。第一部分描述了埃涅阿斯为了完成在意大利的使命，决心离开迦太基。在此，柏辽兹不仅展示了埃涅阿斯作出决定的伟大瞬间，同时也表现出这一决定对他的追随者的生活产生的深远影响。因此，歌剧的最后几场戏也就围绕着狄多这一人物进行——从最初的反抗、辞去王位直至最后的自杀。

《特洛伊之陷落》和《特洛伊人在迦太基》看似两部独立的歌剧，以埃涅阿斯这一形象为纽带松散地联系在一起。其他在歌剧两部分均有出场的人物只有埃涅阿斯之子阿斯卡纽斯和随从潘土斯，但都不是重要角色。此外，埃涅阿斯在《特洛伊之陷落》中相对来说也只是个次要角色。他的唱段虽然只有短短的十几句，不可否认它们令人难忘。甚至在他和赫克托尔的灵魂相遇的那场戏中，埃涅阿斯的声音被巨大的乐队引子(柏辽兹表现远处传来的战斗声，当希腊人摧毁城市时)和赫克托尔灵魂可怕的宣言所削弱。尽管如此，该剧的两部分在音乐上和观念上的联系非常紧密，如果单独欣赏其中一部，它的艺术效果都会相应减弱。两部分内容描绘了一副完整的思想和情感画卷。《特洛伊之

---

① 黎巴嫩西南部港市，即苏尔。

陷落》中的卡桑德拉，是《特洛伊人在迦太基》中埃涅阿斯一直在寻找的理想的具体化身。她是他的道义化身，就像歌剧《指环》中布伦希尔德是沃坦的道义化身。因此，《特洛伊人》中的第一部展现了一个观念的诞生，这个观念促成了英雄事迹以及第二部的悲剧事件。音乐上，歌剧的两部分在很多方面存在联系，尤为明显的是《特洛伊进行曲》。它在第一幕结束时伴随木马进场，而在第二部分关键时刻出现的次数不下四次，其中包括进行曲辉煌的结束。

在《特洛伊人》中体验到的诸多乐趣，正是那种我们期待从任何一部优秀歌剧中获得的短暂愉悦：优美动人的旋律、激动人心的乐段、效果震撼的局势。而该剧的独特之处，即令它跻身于伟大作品之列的特征，在于该剧始终在表现一个观念。我认为《特洛伊人》与其他的歌剧相比，更能体现出独一无二的思想启示。这并不是指柏辽兹在创作时着眼于表达那个观念，或者他的意识紧扣该观念。但他的创作如果脱离当时他所处的思想氛围就是不可思议的——实际上，正是这一思想氛围迫使他注意这个观念。忽视《特洛伊人》与思想的密切关系就会成为意图谬误的最可悲的牺牲者。

这里提到的观念就是历史的观念。历史的观念是 19 世纪思想生活中最普遍的思想，虽然这种说法颇有争议，对它的表现可见于当时的哲学、科学、政治理论、文学、艺术，以及（正如我要展示的）音乐。许多研究 19 世纪文化的学者已经注意到这一特殊的历史意识。例如，它成为弗里德里希·尼采早期的著作《历史的用途与滥用》（*The Use and Abuse of History*）一书中严厉抨击的对象，在书中作者抱怨整个世纪都沉迷于历史之中。后来，历史意识又成为威廉·狄尔泰[1]、弗里德里希·梅涅克、恩斯特·特洛伊奇的史学专著中的重要主题。即使在最近，历史意识仍是一些概述 19 世纪思想的主导动机之一，如莫里斯·曼德尔鲍姆的《历史、人与理性》（*History, Man and Reason*）。对上述作者而言，历史的观念是 19 世纪思想统一的基础预想。

---

① Wilhelm Dilthey(1833—1911)，德国哲学家。

也许，领会这种历史观念之独特性的最佳方法，就是将它与18世纪启蒙运动中的历史意识进行比较。埃德蒙·伯克第一个指出启蒙运动基本上是非历史性的。伯克的意思是，启蒙运动的思想家未能意识到历史进程中的有机本质。他们热衷于纠正时代的弊端，设想社会制度和社会习俗几乎可以随意地被转化以适应美好社会的抽象概念。伯克反对这种观点，他坚持认为历史是超越个人意志的。历史具有自身固有的逻辑，任何破坏这种逻辑的行为不仅蛮横，而且会导致灾难。

自伯克以来，启蒙运动的盟友——如我们这个时代的恩斯特·卡西雷尔[①]和彼得·盖伊——已经指出，18世纪对历史的关注超过了批评家所责难的程度。但即使所有的纠正被纳入考虑范围——如启蒙运动思想家自身也撰写了大量杰出的历史著作，以及为历史的现代实践和概念贡献颇多——但不可否认，启蒙运动的思想家确实缺乏19世纪思想家共有的历史感。启蒙运动的思想家对过去的观点倾向于原子主义，更强调个人主体和事件而不是非个人力量或有机体的发展。我认为，这不是因为启蒙思想家比后人更具道德意识，而是实际上启蒙运动思想的中心范畴归根结底是非历史的。启蒙运动最大的斗争口号是"理性"与"自然"。观念与制度是否进步或落后，要根据它们是否合理或合乎自然来评判。阅读过典型启蒙小册子如伏尔泰的《哲学通信》(*Philosophical Letters*)的读者都会注意到，伏尔泰根据永恒与普遍的法则来评判文明社会的各种实践：行为或具理性或非理性，如果是非理性，就应改变。可以肯定的是，不管是伏尔泰还是他的同胞"启蒙思想家"，他们对文化和历史之间的差异毫不敏感。他们的理性主义并非一以贯之，但他们的思想模式从根本上追求普遍性。与他们持不同思想的那些人——那些认为历史和实践知识在理性和绝对知识之上的人——并不属于当时的社会主流。像吉姆巴蒂斯塔·维科[②]这样的人物是到后几代才被重新重视。正如以赛亚·伯林[③]所示，维科预示了

---

① Ernst Cassirer(1874—1945)，德国犹太哲学家，新康德主义马堡学派的代表人物。

② Gimbattista Vico(1668—1744)，意大利哲学家。

③ Isaiah Berlin(1909—1997)，英国哲学家。

在后启蒙运动时代深刻的历史意识。

相反,19世纪的思想浸透着历史意识。有人甚至会说,历史之于19世纪思想的作用就如同理性与自然之于启蒙运动。这一全新的历史意识发端自18世纪的德国,代表人物是赫尔德[①]和费希特[②]。继法国大革命之后,历史意识成为各种主要思想发展的关键,甚至对克尔恺郭尔、陀思妥耶夫斯基和尼采这些劲敌的观念来说亦是如此。19世纪早期,德国唯心主义者首先将历史意识引入哲学领域。中叶,卡尔·马克思又将它引入政治经济学领域,不久,查尔斯·达尔文将它引入生物学领域。没有人,即使是上帝,能够躲过历史的冲击:约翰·亨利·纽曼[③]的《基督教义发展论》(*Essay on the Development of Christian Doctrine*)一书,标志了历史化想象已经进入神学领域这一暗示,相同的过程可见于逐渐成长的从弗里德里希·施莱艾尔马赫[④]至阿道夫·冯·哈纳克[⑤]的自由派新教主义(Liberal Protestantism)。历史是19世纪的"固定乐思"(idée fixe),任何一位重要的思想家都会无条件地接受。也许,对历史观念最惊人的展示来自约翰·斯图亚特·穆勒[⑥]的《自传》(*Autobiography*)一书,书中记录了年轻的穆勒受到缺乏历史意识的边沁主义思想的影响,产生了个人和思想的危机,这一危机直到最后接受了新的历史思想才得到解救。

这股思潮中的核心人物是德国哲学家黑格尔。黑格尔的哲学体系使当时的思想家大为震惊,他寻求以多种概念架构和美学设想来陈述自己的体系原则。黑格尔最重要的贡献在于,他视历史为一个具有内在动力的超越个人的进程。根据他的观点,独立于个体男女行为之外的历史,沿着一定的方向前进,整个发展过程就像上帝的意志一样不可逆转。这个过程以黑格尔所谓的辨证的方式实现——即,事物在发展

---

① Johann Gottfried von Herder(1744—1803),德国思想家、作家,狂飙突进运动的先驱。

② Johann Gottlieb Fichte (1762—1814),德国古典唯心主义哲学家。

③ John Henry Newman(1801—1890),英国神学家。

④ Friedrich Schleiermacher(1768—1834),德国神学家,现代基督教新教神学缔造者。

⑤ Adolf von Harnack(1851—1930),新教神学家。

⑥ John Stuart Mill(1806—1873),英国哲学家,经济学家和逻辑学家。

过程中，前进动力经常遭到被称为创造性的逆向力量打断。这个观点非常不精确（并且颇具偶然性），使它对于个别历史时期的解释就像以往一样暧昧不清。然而，尽管不精确，这个概念却对19世纪的思想产生了深远影响。历史不再是由于偶然性或个人意志导致的随意事件的结果。历史是具有自身逻辑的普遍性戏剧的呈现。

这里还需提及黑格尔历史理论的另外两层涵义。首先，黑格尔坚持认为现代西方文明是这一无情的历史辨证法的最高成就。现代西方不是历史进程的必然终点，而是毫无疑问地标志了迄今为止最杰出的成就。黑格尔的理论，简而言之是一种欧洲中心言论，由于部分受到黑格尔思想的影响，19世纪欧洲人开始洋洋自得，自命不凡。19世纪末，他们甚至打算接管非西方世界的广大地区。因此，19世纪的历史意识也是对欧洲成就的庆祝，它的思想谱系可见于黑格尔1822至1823年的哲学史讲演①。

其次，黑格尔认为，虽然历史进程在根本上是非个人的，但它却需要个人来完成。黑格尔尤其关注两类人：历史英雄（或“世界历史的个体”）和历史牺牲者。这两类人都是黑格尔所谓的“理性的狡讦”（cunning of Reason）的工具，“理性的狡讦”是指将个人理想和个人奋斗用来服务实现卓越的公众目标的过程。甚至历史英雄在某种意义上也是历史的牺牲者，但就他们的经历是一种成就来看，他们与真正意义上的牺牲者不同；对于英雄来说，个人目的和公众伟业之间的矛盾从不极端。相反，真正的牺牲者不是为了伟大的事业而是为了个人的幸福而生活。当历史事件破坏了个人幸福，他们必然认为自己的生活一败涂地。他们被历史彻底地利用，甚至是滥用。19世纪许多社会思想对黑格尔的这两类人有过详细的阐述：对英雄的崇拜，可见诸于卡莱尔②的著作，反映了黑格尔思想的一面，与此同时，要求收回历史牺牲者权利

---

① 见 Hegel，《哲学史讲演录》（*Lectures on the Philosophy of History*），J. Sibree 译本，伦敦，1902年，第30、34页。——原注

② Thomas Carlyle（1795—1881），苏格兰散文作家和历史学家，写有《法国革命》、《论英雄、英雄崇拜和历史上的英雄事迹》等著作。

的努力则成为19世纪激进主义的主流，尤其体现在马克思的著作中。

我认为，19世纪这一伟大的思想为柏辽兹的歌剧提供了间接的启示。坦率讲，《特洛伊人》可以说是黑格尔历史观念的音乐体现。这个观点，将是我下文的主题。该剧以宏大的辨证模式构建而成。《特洛伊之陷落》的几幕戏奠定了歌剧的主题：新文明在旧文明的废墟中诞生，其中，卡桑德拉是新文明的预示者，埃涅阿斯是新文明的承担者。但这种观念在接受反题，即一种具有创造性的逆流的检验之前，它是无法实现的。其中，观念与它的对立面进行殊死搏斗。因此，埃涅阿斯没有直接去意大利，而是来到了迦太基，在那里他坠入爱河不能自拔，将肩负的使命忘得一干二净。因此，唯有背负着对狄多悲剧的回忆，他才启航去寻找文明。这种文明，因诞生自迦太基这一反题而在道德上和心理上显得更加丰富。歌剧的地理轨迹——从特洛伊至迦太基再至罗马——描绘了从耻辱的国家，经过异国的过渡，到达未来真正国家的一个过程。

这部歌剧与时代重要思想的密切联系——不管是否出自柏辽兹之意——使它具有与众不同的氛围。同时，这也解释了柏辽兹在处理维吉尔的主题上，与他的前辈亨利·珀塞尔之间的差别是如此巨大。珀塞尔的《狄多与埃涅阿斯》先于柏辽兹的《特洛伊人》一个半世纪而作，它完全缺乏后者的历史悲剧性。柏辽兹的埃涅阿斯是一出伟大而无情的历史剧中的英雄，珀塞尔的埃涅阿斯只不过是个浪漫小生。此外，柏辽兹的歌剧要表达的正是西方文明的建立，这个文明对柏辽兹和黑格尔来说具有同等重要的意义，它标志着历史的巅峰。在《特洛伊人》中，我们不断听到去意大利的召唤，归根结底，这是在召唤我们回到开端。凭借着对音乐的自如掌握，柏辽兹用无与伦比的音响创造了这一伟大的历史事件。同理，柏辽兹用辛辣的笔调记录了历史的代价，即历史中的牺牲品的故事——而这在黑格尔的讲演录中只是隐约闪现。因此，狄多和她“不朽的爱”能够引起情感共鸣，这点就连维吉尔都无法超越。正如埃涅阿斯是历史英雄在音乐中的化身，狄多就是黑格尔式的历史牺牲者。她的悲剧既不是因为性格的失败，也不是因为历史事件的不

幸逆转，而是因为她处在埃涅阿斯和他的历史使命之间。狄多代表的正是以牺牲伟大来换取幸福的那类人。

公众领域

《特洛伊人》的历史悲剧性是一项复杂的成就。显然，其中最重要的前提是柏辽兹有能力创造并保持它作为一部公众歌剧的感觉。这部歌剧的影响覆盖面如果不是全人类，至少也触及相当多人。《特洛伊人》的公众氛围与舒伯特声乐套曲中的极端私密化形成鲜明反差，在后者，只有个体意识的存在。而《特洛伊人》又与莫扎特和罗西尼剧中狭小的社会背景相去甚远。在他们的歌剧中，除了出现城镇居民、牧师或士兵聚集的场景，情节所触及的只是小部分人——一两个家庭成员——的生活而已。

当然，《特洛伊人》是一部不折不扣的公众歌剧。即使是以私人角度观察剧中人物，我们也知道他的行为具有重大的影响后果。柏辽兹设计了一系列方法来加强我们对歌剧公众性和历史性的感受。在某种程度上，这种"公众性"无非是通过歌剧的规模表现出来。公众领域，自然是一个空间较宏大的领域；而个人生活则与私密化联系在一起。因此，要把场景设计得具有公众特点，方法之一就是要将它们置于尽可能广阔的空间之中，即室外。柏辽兹将这一手法贯穿于整部歌剧中，它不仅运用在那些本身具有室外特点的场景中，而且还包括那些本该发生在室内的场景。最鲜明的例子是歌剧的第四幕。伟大的爱情本该发生在富丽堂皇的宫殿之中，然而，柏辽兹却将这一幕置于狄多的海滨花园。同样，两位情人带着怨恨的分离发生在海岸边，接近特洛伊战舰即将出发的海港。即使是剧中的一些室内场景，似乎也具备了室外世界的特点以及巨大的空间感。第二幕埃涅阿斯的房间里，我们听到了"远方传来的战斗声"。宏伟的宫殿内，特洛伊的妇女们决心自杀并表达出她们对伊达山的期望。第三幕中，迦太基族人在"绿阴苍翠的大厅内"举行庆典。剧中最私密的场景，最后一幕中狄多著名的哀歌一场戏，是

在王后宫殿内的“一个房间里”。但柏辽兹加上了“Le jour se Lève”（破晓）两字，使我们再次感到歌剧规模的宏大。可以说，歌剧巨大的空间感和宏伟的主题相辅相成。

《美丽的磨坊女》和《冬之旅》的故事也发生在室外，但两个“室外”有所不同。舒伯特的室外场景局限于幽暗的森林和陡峭的山脉，而他的街景通常也是雨雪交加。这些外景可见于加斯帕尔·大卫·弗里德里希[①]的绘画作品。从另一方面看，柏辽兹的歌剧展现给我们的是一望无垠的天空。想象所及的界限只有地平线。歌剧的空间像整个世界一样广袤，犹如莎士比亚在《安东尼与克莉奥佩特拉》（*Antony and Cleopatra*）中所表现的那种空间。相反，《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》中高度社会化的私密的卧室和起居室，并不是公众场合，它们只是家庭场所。《塞维利亚的理发师》的开场背景是在巴尔托洛医生屋外的街道上，而《费加罗的婚礼》的最后一幕是在阿尔玛维瓦伯爵的花园里。我们从伯爵的花园来到狄多女王的“海滨花园”，即是从人际关系的小世界步入历史的大世界。

同时，我们也会下意识感到，歌剧根本的公众特点来自《特洛伊人》的音乐规模。该剧在很多方面表现出宏伟的特点。最明显的是，这是一部历时很长的歌剧：五幕戏（共十场）需要四个多小时的演出，这与《名歌手》、《众神的黄昏》和《帕西法尔》不相上下。但这种延伸的感觉并不是我们有时在瓦格纳的歌剧中所体会到的，通过让歌剧的音乐以一种徐缓的步调展开来获得。正相反，《特洛伊人》中的大部分音乐都很轻快。因此我们极少产生这样的体会：一部原本规模适中的歌剧靠减慢速度来获得延伸感。真实的效果恰恰相反：大量的素材似乎被堆积在狭小的空间内。多到几乎让人无法吸收——太多的人物，太多的事件——尤其是，太多的音乐。这种宏大感，使我们想起高调的公众姿态。

歌剧整体的宏大体现在分曲的宏大上。在莫扎特或罗西尼的一部

① Caspar David Friedrich（1774—1840），德国浪漫主义风景画家。

歌剧中，分曲的持续时间为三至四分钟，而 19 世纪中期那些典型的歌剧中的分曲也不会太长。但《特洛伊人》中的分曲时长一般在六至十分钟之间。例如，第一幕中卡桑德拉和科罗厄布斯的二重唱长达十五分钟。这种庞大的结构效果再次暗示了人物的言行具有公众的——因此也是历史的——特征。即使人物单独演唱，他的气势也很庞大。

演出阵容以同样庞大的形式来制造歌剧的公众感。其中最重要的要数十七首正规的合唱。有一些合唱简短而相对次要，但至少有六首合唱格外复杂，拥有令人震撼的华丽声响效果。在《特洛伊之陷落》中，普利阿姆斯和赫枯巴的入场即以这样的合唱为标志——一首悠长、宏亮、像进行曲一般的赞美诗：《守护永生之城的诸神》(*Dieux protecteurs de la ville éternelle*)。[①] 稍后是一段更加复杂的八重唱与合唱，表现的是特洛伊人对拉奥孔之死的震惊。这段严肃的音乐可与罗西尼《塞维利亚的理发师》中那段著名的《麻木的瞬间》相媲美：两者都是有关处于极度惊吓之中的人物用很长的篇幅演唱自身的困境。歌剧第一部分的结束是一个真正的合唱场景，在此特洛伊的妇女决心听从卡桑德拉的自杀建议。《特洛伊人在迦太基》的开场也采取了一段复杂的合唱——迦太基人的国歌——《光荣属于狄多》(*Gloire à Didon*)。[②]在歌剧的第四幕没有合唱(除了作谨慎的音乐支撑之外，合唱变成一段美丽的七重唱)，但在最后一幕，在狄多牺牲之前，我们再次听到壮观的《普鲁多祭司们的合唱》[③]。上述每首合唱在规模和复杂程度两方面都能与《阿依达》或《唐・卡洛》中的大型合唱分庭抗礼，但威尔第在他的歌剧中只写了两至三首这类合唱，而柏辽兹却写了六首。也许除了《鲍里斯・戈杜诺夫》之外，再也找不出一部经典歌剧在表现个人情感和公众情感时如此倾向于后者。

正如剧中合唱多得令人吃惊一样，同样令人惊讶的是，剧中的咏叹调竟然非常少——咏叹调是歌剧表现人物内心的主要手段，类似于戏

---

① 第一幕，第 4 分曲。

② 第三幕，第 18 分曲。

③ 第五幕第三场，第 49 分曲。

剧中的独白。在整部歌剧中，人物单独在舞台上出场的次数只有五次，而在二十二首分曲中，也只有四首是完整的咏叹调——卡桑德拉一首、埃涅阿斯一首，狄多两首。剧中有许多场景看似私密化，却以公众化的方式来表现。狄多和埃涅阿斯本该在两人独处的情况下，唱出爱情二重唱，可是在这无比浪漫的时刻之前，却有将近三十分钟的音乐，其间两人的恋情被王宫中的成员观望和评论。这首二重唱与《特里斯坦与伊索尔德》中的爱情二重唱形成对比，后者在本质上是私人的——实际上，是个秘密。虽然伊索尔德的侍女布兰甘妮也在现场，但她只是在那里望风。当她未能及时告知这对情人时，以马克王为代表的公众现实闯入他们的秘密世界，最后造成悲剧。

当然，强大的演出阵容和复杂的音乐结构并不总是能够传达出公众意识。在一些歌剧中，这些手法主要用来暗示多样化和多元性。威尔第的《命运的力量》便是一例。剧中许多场景游戈到西班牙和意大利境内，那里生活着士兵、农民、城镇居民、吉普赛人和僧侣。歌剧传达出对社会结构的感受，但较少让人意识到公众秩序。实际上恰恰相反：《命运的力量》——威尔第歌剧中结构最松散的一部——暗示了一个公众秩序已经消解的世界。歌剧的主题“命运”完全是个人化的，它是引导众人违反自己最大利益的冲动——或许是无意识的。

《命运的力量》中缺少的能带来公众秩序的基本元素是仪式。这里指的不是宗教仪式（在《命运的力量》中出现很多次），而是具有堂皇气派与环境要求的行政仪式。相反，《特洛伊人》中充满仪式。在伟大的歌剧中，这部歌剧的仪式最具有国家性格——这里的词源含义应被认真对待。仪式的复杂形式不是毫无依据的舞台展示和音乐展览，而是它自身主题不可缺少的一部分。仪式表示公众场合——一个演讲和行动风格化的公众场合。因此，歌剧中仪式的庄严隆重提示我们，剧中的动作并不仅是那些私人的个别行动。它们影响国家，最终影响人类历史。

相应地，剧中的进场和退场都倾向于采取队列行进。第一幕中，特洛伊国王和王后以及王室成员的进场是以盛大的进行曲为背景。当安

德洛玛克牵着儿子来到普利阿姆斯面前，柏辽兹为这场戏创作了一段杰出的管弦乐哑剧——长约七分钟——使这一刻充满巨大的公众威严气氛。第三幕狄多的入场，拥有等量齐观的音乐表现。这些场景以及相似的仪式手段提高了歌剧的修辞调子。它们可被看作是当今公众集会之前有点华而不实的军乐队音乐的歌剧对等物。

仪式也通过柏辽兹频繁使用的一个手法表现出来，即，我们正在聆听音乐中的音乐——该手法与话剧中的戏中戏相似。因此，剧中的许多分曲不仅可被视为是给观众观赏，也可视为是给剧中的参与者观赏。例如在第一幕中，特洛伊人唱着赞美诗来歌颂他们的女神，柏辽兹在一组定音鼓、三角铃和小手鼓的基础上，采用了宽广的音程和开放的和声，营造出独特的远古气息。在几场非洲人的戏的开始部分，相似的手法用来表现迦太基人民的国歌大合唱。事实上，这首合唱出现的次数不少于四次，稍后又反复出现两次。还有两场有关宗教的戏——特洛伊妇女的祈祷，以及由普鲁多的祭司主持的葬礼仪式——这两部分的合唱唱词暗示了“在现实中”真的可能演唱的礼拜祷词。

此外，还有一系列的正式宫廷娱乐。它们同样涉及音乐中的音乐，同样促成仪式以及公众氛围。第四幕中，狄多的宫廷诗人伊奥帕斯应邀吟诵“田野诗歌”——《哦，金发的席瑞丝》(*O blonde Cérès*)。[①] 这首分曲有时在表演中会被取消，也许是因为音乐的第三段出现了一个难以驾驭的高音C。这是一段令人陶醉的音乐，标志着柏辽兹开始营造出完美的宁静爱情气氛(在第四幕)。然而，尽管音乐极富感召力，我们不会忘记，它毕竟只是一首歌曲——即，一场正式的娱乐表演——因此，在我们面前的是一群公众人物。歌剧中的芭蕾舞也创造出类似的效果，芭蕾舞不少于三次。同样，芭蕾舞不只为我们也为舞台上的角色表演。因此，第一幕中当特洛伊王室成员聚集在一起时，有一段“摔跤手之舞”，它出现在安德洛玛克的哑剧之前。在第三幕，有几个芭蕾舞形式的入场——每一段舞蹈配以各自的音乐——如“建设者之舞”、“水

---

① 第四幕第二场，第34分曲。

手之舞”、“农民之舞”。在第四幕中，爱情二重唱之前有几段芭蕾舞，分别是“埃及舞女之舞”、“奴隶之舞”、“努比亚女奴之舞”，每一段舞蹈也有各自的音乐。最后，歌剧中最大的两场哑剧场面——第一部分的安德洛玛克，和第二部分壮观的“王室狩猎和暴风雨”（实际上是芭蕾舞合着人声），它们同样为歌剧的庄严国家性格增色不少。因此，柏辽兹聪明地利用大歌剧中通常较为俗气的手段，为他伟大的主题奠定风格基调。

同时，歌剧通过它独特的配器手法，获得官方正式认可，尤其是铜管乐器和打击乐频繁有效的运用：铜管乐器是表现仪式的传统乐器，它们的特点是音色嘹亮。柏辽兹也许是最伟大的现代铜管乐作曲家。任何人，只要听过《幻想交响曲》或者《罗马狂欢节序曲》，都会熟悉柏辽兹对这种乐器的喜爱之情和精通运用。在所有伟大的歌剧中，《特洛伊人》的配器色彩最辉煌。它散发的迷人光泽就像熠熠生辉的铠甲，即使是在开始的几个小节，小号也兴奋地吹奏着，不久圆号和长号加入进来；在接下来的五个小时中，铜管乐反复不断地出现，不仅使歌剧的战斗场景具有金属般的光芒，而且使那些并不令人激动的场景也具有相同的效果。铜管乐尤其让人联想起埃涅阿斯和他的使命。在另一些段落，铜管乐引起公众秩序的微妙意识。因此，在普利阿姆斯国王祝福安德洛玛克之子的这场戏中，柏辽兹打断了哑剧中的木管和弦乐音乐，引入低音长号清晰的赞美。同样，当狄多的政治参事纳尔巴尔为主人和埃涅阿斯的爱情结局担忧时，低音铜管乐提醒我们去想国家及其使命。

柏辽兹以同样的方法，用打击乐尤其是钹来制造公众现实。钹金属般的音质与铜管乐有着明显联系。我已在前文提到伴随普利阿姆斯和赫枯巴入场的具有异国情调的打击乐——同样，哑剧中普利阿姆斯王的长号声由安静的具有权威感的钹引出。在庆祝狄多与埃涅阿斯的爱情的第四幕中，铜管乐器和打击乐器明显沉寂消失；它们再次出现是在第四幕接近尾声时，墨丘利出现要唤醒沉湎于爱情的埃涅阿斯。墨丘利三声“意大利”的呼唤以小号、圆号、长号、大号以及低音打击乐（定音鼓、大鼓和铜锣）的威慑性的评论声支持。在此以及其他地方，柏辽

兹的配器手法，如同剧中的庞大气势和隆重仪式，有助于告知我们这部作品的公众特征。

在这样的上下文中，还有另外两个方法需要提及，虽然相对以上的方法而言它们可能较为模糊。柏辽兹显然是要通过展示歌剧公众领域的对立面——个人世界——来强调我们对公众风格的感受，这一手法通过强烈的对比实现。可以说，我们对公众秩序的意识因为反衬对比得到加强。这种并置手法对大多数以政治为主题的歌剧来说很常见。如在《阿依达》或《唐·卡洛》中，威尔第巧妙地在公众现实和个人世界之间转换；《阿依达》第一幕中埃及人的聚集让位于阿依达《愿你胜利归来》(*Ritorna Vincitor*)的个人痛苦；《唐·卡洛》中的宗教审判让位于菲利普国王在书房中的独唱。另一个有些笨拙的例子是贝利尼的《诺尔玛》中，僧侣的入场和退场打断了诺尔玛、阿达尔吉萨和波林内的私人戏剧。在威尔第和贝利尼的歌剧中，公众现实并不很重要，但在柏辽兹的作品中确实具有压倒一切的重要性。它并不是为更为严肃的个人事件作喧闹的背景支持。如果以在舞台上的持续时间来衡量，公众现实是我们注意力的焦点。因此，在威尔第或贝利尼的歌剧中，公众现实和个人世界之间的对比，只是用来暗示前者的空虚和伪善。而在柏辽兹歌剧中，这样的对比并不会具有这种负面的效果。它是为了强调我们对歌剧的历史冲击力的感受。

歌剧五幕中，每一幕都出现加深我们感知公众现实的私人场景。第一幕中，特洛伊人的庆祝活动和木马的进城，与卡桑德拉的哀歌《倒霉的国王啊！》(*Malheureux Roi!*)[①]，以及她和科罗厄布斯的二重唱形成对比。第二幕中，特洛伊妇女集体自杀时，赫克托尔的幽灵出现在埃涅阿斯的住处。在第三幕的庆典入场和特洛伊人的抵达之间，是狄多与妹妹安娜之间的私人交谈。而安娜与纳尔巴尔的二重唱在第四幕具有类似的作用：也是一种很私下的状态，与随之而来的公众举行的爱的欢宴形成反差。第五幕中出现了公众现实和个人世界最强烈的交织作

① 第一幕，第2分曲，咏叹调。

用。它始于底层人物孤独的痛苦：一位年轻的弗里吉亚海员——希拉斯——歌唱他失去的家乡；两个特洛伊岗哨在抱怨要离开他们的迦太基女王，去意大利做轻率的冒险。但之后埃涅阿斯抵达，这一场景以特洛伊舰队全体斗志昂扬的离港而结束。歌剧的终场，狄多当着众人自焚之前，有一个最感人的私人时刻，她唱着《我将死去》(*Je vais mourir*)[①]，与她统治的城市作情感细腻的最后告别。

我认为，还有最后一个使我们感到歌剧公众特征的方法。它与音乐的复杂和规模的庞大有关，但不是完全一致。说的是，在《特洛伊人》中可以获得观察整个社会的体验，那是一种从卑微至最强势的社会秩序的剖面呈现。柏辽兹有意识地拓宽他的画面，使我们对许多剧中的次要人物，甚至辅助人物有一个整体认识。主要人物显然只有三位：卡桑德拉、狄多和埃涅阿斯。他们的形象通过鲜明的音乐笔触得到准确地刻画。同时卡桑德拉的未婚夫科罗厄布斯，狄多的妹妹安娜，以及狄多的大臣纳尔巴尔这些人物也有大量精雕细琢的音乐。所有这些角色——可能在一部较小的歌剧中处于次要地位——在此却重要得足以需要优秀的艺术家来担当。这样，心腹和知己的世界被赋予不同寻常的织体组织和鲜活性，仆人和艺人的世界也格外丰富——宫廷舞者的表演决不只是几个舞步，而是大段的芭蕾舞，宫廷歌手悠闲地唱着三行诗节的歌曲。最重要的是，整个社会风貌不断经由众多的合唱具体表现出来——通过士兵、牧师、市民、少女，或通过代表性形象的真实场景——忧郁的水手希拉斯、抱怨的岗哨——而变得栩栩如生。据我所知，还有另一部歌剧也表达了如此包罗万象的社会广度：穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》。这部歌剧从克里姆林宫广场到孤独的僧侣皮门和王位觊觎者格里戈雷，经过瓦尔拉姆和立陶宛边境附近的旅馆女主人的普通民众环境，返回克沙皇和他的顾问舒伊斯基的房内，在波兰贵族家逗留之后，最后到达遭受虐待又能预言的疯僧的荒凉世界。在所有经典歌剧中，《鲍里斯》以其宏大的历史主题、片断式的结构、以及更

---

① 第五幕第二场，第 47 分曲。

重要的——合唱的出色运用——酷似《特洛伊人》。

柏辽兹也试图用音乐来表达剧中社会的包容性。社会的广阔图景反映在剧中的音乐形式技法上，从希拉斯质朴的分节歌，到咏叹调、二重唱、主要人物重唱的复杂延展，再至大合唱蔚为壮观的对位复杂性。最后，这种包罗万象还表现在丰富多变的配器色彩、节奏音型和力度变化幅度上。在音乐或庄严或威武，或简朴或粗放的异质并存中，我们听到了社会全景的艺术反映。

历史的运动

如前所述，《特洛伊人》中的公众氛围是营造历史悲剧的必要条件，而历史悲剧是该剧最与众不同的特色。但它仅仅是个前提。一部歌剧没有历史性（至少是我心目中的 19 世纪的黑格尔意义上的历史性）也可具有公众氛围。实际上，许多具有公众氛围的歌剧并没有明确的历史旨趣，因此相对来说具有静态性质。当然，在有些歌剧中确实存在历史事件，但它们并不引起我们的注意，或者去感受它们可能承载着更大的历史命题。例如《阿依达》中的公众事件，埃及军队击败埃塞俄比亚，埃塞俄比亚国王被俘以及最后的逃跑，较少引起我们的反应；我们注意的是这些事件引发的个人悲剧。即使是在《鲍里斯·戈杜诺夫》中，公众事件具有特别的分量，也让我们更多感到的是历史的无用性：权利和腐败的循环过程始终重复发生，而大众却一而再、再而三地怀着同样错误的希望，接受同样的幻灭。跟随着传道书的作者，我们得出这样的结论：天底下没有新生事物。

相反，《特洛伊人》却具有极端顶真的历史意识。它激起的最深沉的情感来自于重大事件冲击之下的积聚。柏辽兹在歌剧中的非凡成就是，他创造的音乐能够唤起听者的历史进程感。毋庸赘言，歌剧的效力大部分有赖于我们对维吉尔史诗的反应。但我期望更严谨地探讨柏辽兹运用的音乐手段，正是这些音乐手段使得故事的主题达到黑格尔的哲学高度。

运用这些音乐手段的共同目标是，创造一种势不可挡的向前运动的感觉。当然，本质上，所有的音乐都意味着向前运动，因为音乐是一个时间媒介，而节奏——运动的量化单位——是音乐的基本要素之一。但一定的节奏音型和旋律组合可以传达出一种更强烈的持续不断的向前运动感。或许，这种运动感最显著的例子是进行曲，它意味着稳健，有方向和目的。在某种程度上，这种联想来自音乐之外：依赖于行进的观赏或实际体验，不论是游行、足球赛，还是军事演习。但进行曲实际的音乐结构也强烈地暗示了这类运动。进行曲最突出的特点就是节拍，既鲜明（这一特点由打击乐强调突出）又规律。一首进行曲既不会加速也不会减速；节奏没有任何弹性。同时，进行曲的旋律与和声结构趋于相对简单，因此听者可以很容易地猜到下面进行的音乐。让人惊讶的因素缩减至最少，从音乐上看，我们知道很多事情只是不得不发生而已。这些绝对的规律性和可预测性，营造出整体上坚定有力的运动感。这使进行曲成为表现我们称之为历史进程事件无限延展的理想音乐手段。可以将这样的音乐表现称为“时间进行曲”、“事件进行曲”，或简单称作“历史进行曲”。

柏辽兹捕捉到进行曲与历史运动的密切关系，并使之成为《特洛伊人》的关键特征。他本人认为，《特洛伊进行曲》是歌剧的音乐核心，体现了歌剧最深刻的真理。1863 年，《特洛伊人在迦太基》独立上演（这是柏辽兹生前唯一一次看到自己的作品被搬上舞台），柏辽兹做了一些调整，他取消了前两幕，以一个身着希腊服饰的演员朗诵代之，紧接着就是这首进行曲的表演。作曲家认为，这个独立的音乐片断，可以表现被取消的场景的戏剧精髓。

我认为，《特洛伊进行曲》并不是表现历史运动的独特设计，因为其他类似的庄严锐气的进行曲也可获得相同效果。和其他进行曲一样，《特洛伊进行曲》强调大三和弦的几个音，它们成为铜管乐器声部“自然的”如号角般的音调，而进行曲通常用铜管乐来表现。就像《阿依达》中的《凯旋进行曲》，它依靠大量的附点节奏和三连音，尽管威尔第的进行曲庄严威武，而柏辽兹的则是勇往直前。作为一首乐曲，进行曲最显著

的特征是它的辉煌音色和勃勃生机。但比旋律或和声结构更重要的是，它随着歌剧情节的展开巧妙地发展。它以不同的形式反复出现，并且总是出现在戏剧的关键时刻，因此，当它奏响最后胜利的声音（如特洛伊舰队启航向意大利出发）时，每位听众都能感受到其中蕴涵的历史重要性。进行曲俨然成为埃涅阿斯使命的声音象征。

令人略感惊讶的是，进行曲在《特洛伊之陷落》的几幕中只出现过一次。而且，它不是随着特洛伊王室的盛大游行队伍的进场而出现。在此，柏辽兹用一首古老的圣咏取而代之：《守护永生之城的诸神》。我已在上文提及此曲。而进行曲第一次出现，却是在一个最具讽刺意味的运动中，即希腊木马被牵至城内。进行曲在此构成了第一幕终场的音乐基础，当特洛伊人亲手制造自我毁灭时，它听上去竟然更加辉煌。我想要说的是，柏辽兹以辨证手法运用进行曲，因为过不了多久，这个特殊的音调就与特洛伊人在意大利完成使命的成功相联系，而在它首次出现时，却标志着特洛伊人以前光荣的结束。这好比特洛伊人的灾难是新文明诞生的必要条件。音乐上的逻辑与历史的辨证概念非常相似，根据这一概念，未来的成功始于过去的悲剧。或者，根据一种较古老的思想传统，这是“成功的过失”（felix culpa）的音乐诠释。

虽然完整的进行曲在《特洛伊之陷落》的几幕戏中只出现过一次，柏辽兹却在卡桑德拉最后一场戏的重要时刻，借用了它的和声与节奏元素。卡桑德拉对特洛伊妇女说，她对埃涅阿斯的使命产生了一个想法：

Bientôt en Italie, où le sort les appelle,
Ils verront s'élever, plus puissante et plus belle,
Une, nouvelle Troie.

不久命运将在意大利召唤他们，
他们会看到一座更加强盛美丽的

新的特洛伊城。①

柏辽兹为这段音乐标上 tempo di marcia(进行曲速度),并以激昂的旋律表现卡桑德拉的预言,让人联想起进行曲开始的乐句。除了速度和旋律的相似,乐句还因为充满活力的附点节奏而非常突出,这是进行曲的重要特征之一。虽然是个很简洁的姿态,但却以足够精确的音乐暗示表明柏辽兹的观点。进行曲就是命运的象征。

在《特洛伊人在迦太基》的几幕中,进行曲出现了三次。它像雷鸣一样出现在歌剧的结束处,类似一个交响曲的再现:至此,我们满心期待的旋律出现,其实我们也无法想象用其他音乐形式来结束全剧。进行曲在此具有总结的效果,或是在复述一个问题,而此时已经取得了几何证明的必然结果。但在这之前,进行曲的出现更具有纯粹的戏剧作用或说明作用。

进行曲第一次出现是在特洛伊人到达迦太基时。如果《特洛伊之陷落》中的进行曲听上去具有讽刺意味,那么这里进行曲则具有悲悯效果。特洛伊人是一群残兵败将,遭到希腊军队以及恶劣天气的摧残。他们夹带着失败和混乱来到迦太基。虽然仍代表历史的先峰力量,但在历史舞台上却已经衰落到极点。因此,他们相应地以进行曲 dans le mode triste(小调调式)的形式进入。即,柏辽兹将旋律从大调转入小调,抽掉自信的三连音,加入两个短号,演奏力度为 mezzo forte(中强),代替通常力度 fortissimo(很强)的小号。这个转换完美地再现了特洛伊人沮丧的心情,使我们联想起第一二幕中英雄的战士,从而形成对特洛伊历史的完整印象。

进行曲在《特洛伊人在迦太基》中的第二次出现是在歌剧情节发展的转折点:埃涅阿斯决定离开迦太基向意大利进发。这一场景发生在第四幕第一场的结尾,结束了一系列漫长的事件,其中柏辽兹以极强的

---

① 第二幕第二场,第 25 分曲,宣叙调。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》,世界文物出版社,台北,2000 年,第 65 页。

音乐紧张度挖掘了埃涅阿斯作决定的种种暗示后果。戏剧上，这个决定显示了它对许多人命运的影响。音乐上，这场戏建立在逐渐兴奋的情绪波动之中——高涨和回落——直到它被整个乐队的进行曲覆盖为止。至此，进行曲给人造成的感觉效果是，它总括了此前的一切。

这场极具效果的场景的结构就像绵延攀升的山脉：当你爬上许多不高的山顶，每个山顶连着一片山谷，但总有一个终极目标——即出发去意大利——在你的内心视野前方。就像每个山顶都高于之前的山峰，音乐的兴奋程度也是逐步递增，如同从最近的高点攀升至下一个高点。进行曲（听者从内心听觉上开始期望），正是这一场戏逐渐高涨的音乐情绪和戏剧张力的必然实现。

我们从水手希拉斯的个人世界开始，他正在唱着轻柔摇摆的旋律寄托他的思乡之情。空气中隐含着某种焦虑的暗示，但音乐基本上是安静和私密的。当希拉斯入睡后，特洛伊的两个岗哨上场，音乐的热度立刻升温。在激动不安的旋律被几个紧张的切分音打断之后，我们听到了事情将要发生时的第一个暗示：

Quittons sans plus tarder ce rivage funeste!
A demain! à demain!
Préparons tout, il faut partir enfin..

我们必须离开这不祥的海岸！
为了未来！为了未来！
做好所有准备，必须离去。①

当士兵退回至营帐，柏辽兹制造了该场景中音乐上的第一个战略性撤退，或者说，第一个我刚刚提过的音乐山谷：特洛伊士兵欢乐的二

① 第五幕第一场，第39分曲，合唱。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第133页，略有改动。

重唱，虽然比希拉斯之歌更具活力，在将领的合唱之后作为一个缓冲适时地出现。埃涅阿斯上场，整个音乐气氛又升温了一层。在精神振奋的快板中，他发誓没有得到“心爱的女王”的允许决不离开。这段音乐对男高音来说极具挑战性，在此要使一个传统歌剧的“决定场面”（诸如此类的场景还有威尔第的曼里科所唱的《可怕的熊熊烈火》〔*Di quella pira*〕）引起听众的共鸣并让人感到满足，胜任还是远远不够的。

然而，柏辽兹并未自始至终使我们处于这种情绪之中。可以说我们只有到达去往山顶的路上。埃涅阿斯的咏叹调之后是另一个短暂的缓解时刻：忧郁的行板中，埃涅阿斯已故的同胞——赫克托尔、普利阿姆斯、科罗厄布斯和卡桑德拉——纷纷出现，催促埃涅阿斯离开迦太基：

Plus de retards!
Pas un jour!
Pas une heure!
Il faut vivre et partir!
Il faut partir et vaincre!
Il faut vaincre et fonder!

不能再延迟！
一天也不能等！
一小时也不能等！
你必须活着和出发！
你该出发并打胜仗！
你必须征服和创业！[①]

幽灵们的出现令埃涅阿斯不只感到恐怖，现在他成为一个肩负重

---

① 第五幕第一场，第42分曲，场景。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第143和145页，略有改动。

任的人。"出海!"他大声命令道,手下的将领们急忙从营帐里跑出来,响应他的号召。这段音乐振奋人心,充满活力,终曲的特点一应俱全:在弦乐和巨大的铜管乐号角声中,急速的附点节奏似乎在预示行军的开始和舰队的整装待发。这一场景本该在特洛伊舰队出发前结束。但柏辽兹再一次——也是最后一次——延缓了它的必然趋势。如同他在特洛伊首领的入场和埃涅阿斯咏叹调的结束处,他为了引出狄多愤怒的告别场面,稍稍缓和了音乐的张力。这是一个痛苦的时刻,不仅因为所发生的事情,还因为我们把它看作是排山倒海之势的音乐中的一个阻断。埃涅阿斯不为狄多的劝哄动摇——狄多称他为"虔诚的怪物"——而他的告别用了一段很美的音乐,准确地捕捉到他内心的痛苦和决心:《我走了但我爱您!》(*Je pars et je vous aime*!)。[①] 此刻,唯有此刻,当这个决定无法撤回时,特洛伊进行曲才完全奏出它的辉煌气势。埃涅阿斯在最后的呼唤"意大利"中,音高达到兴奋的$^{\flat}$B。我们天性中更美好的一面——我们的庄严感,我们对甜蜜和光明的喜爱,我们的浪漫主义情怀,甚至是我们被弱化的自由主义——都倾向于狄多这边,但柏辽兹的音乐,尤其是威武的进行曲,将一切反对的力量置于这些美好的面前。在强有力的音乐冲击以及它描述的无情的历史进程面前,犹豫踌躇是徒然无益的。

这一场景巨大的音乐力量同时说明了一个较普遍的方法,柏辽兹将其贯穿在整部《特洛伊人》中,使该剧具有独特的历史运动感。作品包含许多传达出强有力地向前推进的乐段,数量超出了那些包含"特洛伊进行曲"的乐段。在最基本的层面,这些乐段的共同点就是它们的速度。也许这样的论断主观性太强,但一部规模如此庞大的歌剧具有如此快速的音乐,确实令人惊讶。当然,剧中也存在速度很慢的乐段,尤其在第四幕中。《特洛伊人》中大段快速音乐的存在容易使人联想起喜歌剧,在这点上没有哪部作品能与之抗衡,无论在瓦格纳或迈耶贝尔,还是在威尔第的更大型的歌剧中——通过比较就会发现,他们的作品

① 第五幕第一场,第44分曲,二重唱。

都显得沉重。我认为，这些快速段落的最终目的是要强调对历史运动的感受，其中的“特洛伊进行曲”无疑是最明确的表现。

《特洛伊人》的开场分曲为我们提供了一个极好的例证：任何人期待听到像《名歌手》前奏曲那样嘹亮的音响——或举柏辽兹自己熟悉的一个例子——《威廉·退尔》序曲中华丽的大提琴独奏，都难免会大吃一惊。柏辽兹省却乐队的引人，立即深入到动作之中，从小号第一声向上的急冲开始，音乐就以飞快的速度向前奔涌而去。士兵、市民、女人、小孩，基本上是混乱地出现在舞台上，他们在特洛伊城外的空地上欢呼雀跃。那里有竞技和舞蹈，也有突然恐怖的瞬间（虽然速度完全没有松懈）——当有人指出阿奇琉斯的营帐时。完整的合唱在四分钟之内在舞台上冲进去又跑出去（柏辽兹指出，“他们要混乱地冲出来”），让观众一时之间有点不明所以。在这个时刻，《帕西法尔》中的古尔内曼茨还没有张嘴，《众神的黄昏》中的诺恩女神也不过是说了寥寥几句而已。时间在瓦格纳的神话世界中可以无限地提供，但在此却非常紧张。该场景的速度生动地让我们意识到时间的流逝。

歌剧中有许多乐段都有这种明显的紧迫感。毫无疑问，柏辽兹在作品的几个终场把兴奋激动推至最狂热的程度。正如刚才提到的，第一幕的终场以特洛伊进行曲为背景（当希腊木马被拖至城内），虽然这样的处理比较轻快，但这一场景更多依靠的是演出阵容的加强而不是音乐速度的增加。但第二个终场——特洛伊少女的大合唱——建立在令人可怕的速度上。它以 allegro con fuoco（火热的快板）开始，并且越来越快。我们会感到特洛伊妇女确实一个一个相继奔赴死亡。第三幕的终场在音乐的速度和活力上可与埃涅阿斯离开迦太基的一幕抗衡。这一场景以努米底亚的阿拉伯人正在向迦太基逼进的消息开始，以埃涅阿斯奉命将特洛伊和迦太基两军整编在一起而结束。整段音乐时长 8 分钟，速度极快，唯一被打断的一次是埃涅阿斯向儿子作短暂的告别。发令、抵达、回应、启示、祈求和离开这一系列动作——所有这些在适当的时候以合唱的形式加以评论——就像一场音乐飓风，与之相结合的是弦乐部分炽热的四分音符的模进，和铜管乐声部令人毛骨悚然

的突如其来的打断。

还应举一些其他例子——卡桑德拉那段扣人心弦的咏叙调,《不,我不能眼睁睁地看那可悲的欢庆》(*Non, je ne verrai pas la déplorable fête*)[1],以及狄多对自己航海来到迦太基的无限怀念,《在大海上漂泊》(*Errante sur les mers*)[2]——这两段咏叹调中的所有元素都说明了歌剧敏捷性的特征。无需赘言,不是任何一部包含快速音乐的歌剧都是一部关乎历史的歌剧。如果依据这个标准,威尔第的《法儿斯塔夫》可算是部卓越的历史歌剧。我的结论是较谨慎的,而且我希望是精确的:面对一部历史主题的歌剧,柏辽兹挖掘出快速的特点,并充分利用它们向前运动的暗示,将这一主题转化为音乐表述。最重要的是,《特洛伊人》的快速是一个相对的现象:可以用在音乐形式和主题抱负两方面与它不相上下的歌剧来衡量——如瓦格纳晚期的歌剧,罗西尼、迈耶贝尔和威尔第的大歌剧,或是穆索尔斯基的历史歌剧。其中没有一部歌剧像《特洛伊人》一样,拥有如此快速的音乐,因而也就不具备该剧所有的向前推进的紧迫感。

柏辽兹还在《特洛伊人》中采用另一个方法来表示历史的运动。由于缺乏一个更好的术语,我将它称为"历史的低音"(historical bass)。它是歌剧最显著的特征之一,由大提琴和低音提琴的旋律线构成。在19世纪的大多数乐队写作中,低音旋律线是音乐支撑系统的一部分:它为高声部更加持续的旋律与和声进行提供小心的、实际上听不到的低音支持。如果试着回想一首具体的音乐作品是如何"进行"的,在你脑海中盘旋的十有八九是高声部的音乐,反之,如果只听低音旋律,即使它在一段非常熟悉的音乐中,你很可能也无法听辨出来。任何演奏低音组乐器的演奏家都会明白我所说的音乐上的"默默无闻"意味着什么。

然而,历史的低音惊人地违背这一普遍的音乐规律。它不是简单

---

① 第一幕,第10分曲,咏叹调。

② 第三幕,第25分曲,咏叹调。

的颠倒现象，即把旋律置于低声部而让高声部处于伴奏地位；它是把低音从支持角色中解放出来，呈现自己的生命活力，具有某种颠覆意义的音乐独立性意义。其结果是造成力量在发生作用——以及在人物外在明确的音乐姿态之下，力量向前运动的印象。我认为，在《特洛伊人》中，这些力量就是历史的非个人规律，它们将人物引向自身完全无法理解的命运之中。

当然，我无法去证明这些音乐方法——或多或少的低音声部独立进行——确实具有我在此提到的潜在内涵。在柏辽兹的音乐中，它首先是他的作曲特点，与他的歌剧思想命题没有直接关系。或许，它生成相当与众不同的音乐之外的联想，如联想到人的无意识或焦虑状态。尽管如此，柏辽兹运用该方法这一显而易见的事实使我确信，它与歌剧的历史感相关：只有当人物或事件与埃涅阿斯和他的历史使命相关时，柏辽兹才运用此方法。例如当剧中人物狄多或迦太基出场时，我们几乎从未听到历史的低音。狄多处在埃涅阿斯和他的历史使命之间，她和她对埃涅阿斯的爱具有毁掉历史进程的危险。当她处在优势时——尤其是在第三幕和第四幕中——历史的低音大部分是沉寂的。但当柏辽兹单独表现埃涅阿斯，表现他坚持不懈的忍耐，以及他的精神导师卡桑德拉时，历史的低音就会恢复强大的活力。

历史的低音与卡桑德拉的联系尤其明显：不论何时她以预言的方式说话——换言之，不论何时她说出歌剧的历史主题——柏辽兹就引入历史的低音，而一旦她转向爱情，柏辽兹就会立即放弃这种方式。就像歌剧第二部分狄多的音乐处理，爱情站在了历史的对立面。这些音乐关系可以在卡桑德拉的开场咏叹调，以及紧接着的与科罗厄布斯的二重唱中得到清楚的说明。

开场咏叹调的主题自然是卡桑德拉感受到厄运的迫近。从她第一次出场，我们就能意识到她的音乐比 19 世纪的音乐更突出低声部旋律，它并不能从弦乐声部中自由地解脱出来，音乐上它们是在齐奏。然而，当卡桑德拉唱道：

Tu ne m'écoutes pas, tu ne veux rien comprendre,
Malheureux peuple, *à* l'horreur qui me suit!

你不听从我劝告，你什么也不想了解，
不幸的民众，恐怖如影随形紧跟着我！①

低声部一连串上行奔跑和附点音型，格外引人注意。当卡桑德拉为她预感到的未来的不幸哭泣时，低声部作为一种独立而不祥的音乐力量将自己植入听众的听觉意识中——一种隐藏在场景背后的无形力量。咏叹调的中段，卡桑德拉的注意力转移至未婚夫科罗厄布斯，低声部的旋律转化为平淡无奇的拨奏，听者会感到沉重感在减轻。但当卡桑德拉回到她最初的主题，特洛伊人和他们的命运中时，大提琴和低音提琴紧急的齐奏声再次变得清晰具体，它们低沉的声音不时出没在她的沉思中，直到咏叹调结束。

柏辽兹将同样的方法运用在随后的二重唱中。卡桑德拉催促科罗厄布斯逃离特洛伊城，但后者坚持她应该为即将到来的婚礼感到高兴。换言之，科罗厄布斯在诉说爱情，而卡桑德拉则为特洛伊的命运喋喋不休。柏辽兹用 3/4 拍子为科罗厄布斯写出宽广流畅的旋律，低声部又重新扮演平常的伴奏角色。当卡桑德拉一开口，当她预见到特洛伊城的毁灭和科罗厄布斯将被杀时，低声部低沉的声音壮观地出现在音乐的显著位置。当科罗厄布斯反复表示他信心满怀时，低声部就会再次退去，而卡桑德拉的每次插入都用低声部紧张的音型加以强调。这种联系步调一致，准确无误，使独立的低声部成为卡桑德拉焦虑的历史意识的一个音乐象征，而其中浪漫的科罗厄布斯则显得很幼稚。相应地，在第一部分的终场，当卡桑德拉领导特洛伊妇女集体自杀时，同样的低声部旋律音型变得极为重要。

在整部歌剧中，我们都可以发现这种音乐表现的实例：当即将来临

---

① 参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第 29 页，略有改动。

的主题是特洛伊命运时，具有活力的低声部旋律就会令人意外地奔涌而出。例如在赫克托尔的灵魂给埃涅阿斯下达命令时，或是在爱情二重唱之后墨丘利出现时，或者在第四幕，在弦乐兴奋的伴奏下，埃涅阿斯命令他的战士离开营帐准备出发时。低声部旋律的运用，连同特洛伊进行曲以及歌剧整体上的急促速度，使作品具有与众不同的历史推进感。

历史的英雄

“世界的历史”，托马斯·卡莱尔于1840年写道，“就是一部伟人的传记”[①]。可以说，《特洛伊人》是世界历史在发展过程中的某一特定危机时刻，而埃涅阿斯正是卡莱尔式的英雄人物。他是这部歌剧中最非凡的艺术创造，也可以说是所有歌剧中最令人激动的男高音。在他身上，体现了柏辽兹的人物塑造能力已足以与历史史诗的规模相符。狄多的伟大虽然也无可争议，但这是一种反衬式的伟大。从她自身来说，她是一位有成就的开明的女王——柏辽兹在第三幕的开场就为她定下基调——但使她的地位上升到史诗般的高度在于她唤起埃涅阿斯的爱情。我们对她的感受如同对瓦格纳的伊索尔德的感受：她是一位重要的悲剧性人物，但她身上的某些荣耀因素来自于她是宿命式的普罗米修斯式人物。相应地，她最后一场戏与伊索尔德的情死（Liebestod）都具有反思性情调。

埃涅阿斯与其他歌剧英雄之间的差异在于，他能够意识到自己肩负着伟大的历史使命。在剧中，该主题经常被提到，不仅通过埃涅阿斯本人，还通过其他人物。柏辽兹让我们观察它的发展过程，坚定而不夸张地将它穿插在《特洛伊之陷落》的几幕戏中，并巧妙地安排在《特洛伊人在迦太基》的开始几场戏中，然后又让它在第五幕变成压倒其他因素的主题。为了将历史主题呈现在我们面前，作曲家在寻找各种不同的

---

① 见 Thomas Carlyle，《论英雄、英雄崇拜和历史上的英雄事迹》(*on Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*)，林肯，1966年，第13页。——原注

方法时——甚至是喜剧性的方法——表现出令人吃惊的足智多谋。在歌剧的尾声，埃涅阿斯和他的历史使命已经变得非常明确。

埃涅阿斯接受他的使命是在第二幕的开场，当希腊木马被拖至城内以及特洛伊城处于火光之中时，赫克托尔的灵魂显现在他的营帐内：

Va, cherche l'Italie,
Où pour ton peuple renaissant,
Après avoir longtemps erré sur l'onde
Tu dois fonder un empire puissant,
Dans l'avenir, dominateur du monde,
Où la mort des héros t'attend.

去吧，去寻找意大利，
在那里人民将会复兴，
在海上长期漂流后
你必将建立一个强大的帝国，
注定成为未来世界的统治者，
在那里英雄之死等候着你。[1]

埃涅阿斯似乎被这个命令完全震慑住了，他直接的反应不是马上出海，而是命令他的军队为这个城市做最后的反抗。他对使命的意识必须在歌剧的发展中慢慢成熟。有人会说，卡桑德拉会代替他接受命令。在对特洛伊妇女所说的一番话中——以完全非卡桑德拉式的乐观——她预示了埃涅阿斯的历史成就。她的最后一句话（得到其他女人的呼应）是"Sauve nos fils, Énée! Italie! Italie!"（救救我们的儿子，埃涅阿斯！意大利！意大利！）[2]。

---

① 第二幕第一场，第12分曲，宣叙调。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第59页。

② 第二幕第二场，第16分曲，合唱。参考同上，第99页，略有改动。

在《特洛伊人》的第二部分，去意大利的暗示变得尤为迫切。此时的埃涅阿斯已然意识到那个使命的存在。当然，如果他对此没有一个明确的信念，那么就没有故事，也没有歌剧了。但我们从不怀疑——不论从音乐证据还是从剧本证据来看——柏辽兹非常严肃地对待这个使命。他从没暗示他不赞成埃涅阿斯身上可能出现的未加掩饰的自我主义——他渴望“将于奥佐尼安的田野里为我的荣耀加冕”的英雄之死。从这一点来看，柏辽兹的观点与黑格尔的完全一致：英雄的雄心壮志最终是非个人的，因为雄心壮志服务于某些超越它自身的东西。

英雄和他的历史使命逐渐明确的过程，甚至在埃涅阿斯出场前就已经开始。当狄多得知埃涅阿斯已来到迦太基，她知道的有关他的第一件事就是他的使命：

Obéissant au souverain des dieux
Ce héros cherche l'Italie,
Où le sort lui promet un trépas glorieux
Et le bonheur de rendre aux siens une patrie.

服从于诸神之王
这位英雄在寻找意大利，
在那里命运将允诺他死得光荣
和荣归故里。①

以上话语出自埃涅阿斯的手下将领潘土斯之口。然而，“幸福”并不是埃涅阿斯要寻找的。就像黑格尔《哲学史讲演录》中的主人公，埃涅阿斯选择了伟大而不是幸福。在准备离开受狄多照看的儿子阿斯卡纽斯时，埃涅阿斯通过描述两者的区别有力地纠正潘土斯：

---

① 第三幕，第27分曲，宣叙调。

D'autres t'enseigneront, enfant, l'art d'être heureux;
Je ne t'apprendrai, moi, que la vertu guerrière
Et le respect des dieux;
Mais révère en ton Coeur et garde en ta mémoire
Et d'Enée et d'Hector les exemples de gloire.

别人将教会你，孩子，
那欢乐幸福的艺术；
而我，我所教会你的，仅仅是战士的美德
以及对诸神的敬仰；
但在你心中要尊敬并在你记忆里要保存
埃涅阿斯和赫克托尔这些光辉的榜样。①

"光辉"一词在持续的高音^{b}B音上萦绕，消除了我们对柏辽兹对英雄所持热情的怀疑。

在第四幕中，当埃涅阿斯危险地坠入爱河，我们至少三次被提醒注意他那未完成的历史使命，第一次由"王室狩猎和暴风雨"哑剧中披头散发的林中女神提出，接着是狄多的大臣纳尔巴尔，最后一次是墨丘利神，他以呼唤"意大利"结束了爱情二重唱。历史可能在这一幕隐退了，但它的阴影始终笼罩在狄多和埃涅阿斯试图建造的爱情伊甸园上空。当然，最后一幕中，历史以复仇的姿态再次出现，作品使我们见证了埃涅阿斯重新意识到历史使命的痛苦过程。突然，人人都在谈论这个主题。当潘土斯以及将领们开始为他们的准备感到焦虑时，他们听到特洛伊的幽灵们齐声唱出"意大利！意大利！意大利！"——随后，两个特洛伊水手试着拿这一事件开玩笑："以巴库斯②的名义"，两人埋怨道"Par Bacchus, ils sont fous avec leur Italie!"（他们和他们的意大利都

① 第三幕，第28分曲，终场。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第105页。

② 古罗马人对希腊酒神狄俄尼索斯的称谓。

疯了!)①,当埃涅阿斯到来时,他已经充分意识到自己的使命,并因为狄多不能理解他面临的是无法逃避的必然趋势而深感痛苦。他想见她最后一面,可是特洛伊的幽灵们很执着:"Il faut vaincre et fonder!"(你必须征服和创业!),这是最后一次,幽灵们消除可能残留在埃涅阿斯作为个体和作为历史工具之间的差距:"Ma tâche, jusqu'au bout, grands dieux, sera remplie"(我的使命,自始至终,伟大的诸神,即将完成)。怀着这样的情绪,他来到狄多的宫殿向她做最后的告别,就像他在和自身告别:

A toi mon âme! Adieu! digne de ton pardon,
Je pars, noble Didon!
L'impatient destin m'appelle;
Pour la mort des héros, jet te suis infidèle.

你,我的灵魂啊! 永别了! 我应得到你的原谅,
我走了,高贵的狄多!
急躁的命运在呼唤我;
为了英雄之死,我对你背信弃义了。②

在歌剧的结束部分,当埃涅阿斯离开后,狄多终于明白了他的使命的真相。她预见迦太基城的毁灭和主神殿的兴起,"Rome... Rome... immortelle!"(罗马……罗马……永生的!)是她的临终之言。

当然,柏辽兹的埃涅阿斯首先是音乐人物,脚本只是提供了最基本的材料。与平常的歌剧角色相比,我们聆听该角色的演唱是为了欣赏它非凡的个性,柏辽兹的音乐成功地塑造了一个具有惊人决断力的音乐形象。它是一种使我们信任英雄的音乐——英雄的伟大足以改变人

① 第五幕第一场,第42分曲,二重唱。
② 第五幕第一场,第43分曲,合唱。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》,第149页,略有改动。

类历史的进程。

我们至少可以认出一些音乐形式中的基本元素，柏辽兹凭借它们使他的埃涅阿斯栩栩如生。他最着力要传达的埃涅阿斯的特点是活力和兴奋。埃涅阿斯好像与生俱来就是自然中的一股力量，一个看上去精力旺盛的人。同时，他又被灌输强烈的目标意识。为了表现这双重的印象，柏辽兹特别运用了两种音乐技法：速度和音高。即，柏辽兹写的音乐既快又高，而且他还经常将它们互相结合，造成非常震撼的效果。他也采取其他的音乐技法，但速度和音高是埃涅阿斯的音乐性格中最突出的特征。

在任何一部歌剧中，人物的出场都是塑造其性格的关键时刻。音乐可以使那一刻在剧中具有无可匹敌的震撼力，从而将角色深深固定在我们的听觉记忆中。这一效果的获得部分归功于乐队的铺垫和穿插，但最主要的功劳则来自人声的非凡表现力。当语词通过歌唱而非说话的方式来表达，至少可以采取三种方式来强化这种表现：它们或许在一段有足够长篇幅的时间内持续（不管是在单音还是多个音上）；或者，音高直逼演唱者的音域极限（因此演唱者因这不平常的音高得到关注）；或者，它们以异常巨大的、只有演唱歌剧的嗓子才能胜任的音量唱出。强化的一个典型的例子（其中三种强化手法都得到运用），是威尔第为奥赛罗所写的出场音乐，奥赛罗的第一个词“Esultate”（欢呼）就在我们心目中奠定了角色的高大形象。男高音庄严地演唱至一个持续的♯E 音，在第三个音节上用 forte（强）力度演唱，制造出令人难忘的效果。因此，我们决不会怀疑奥赛罗的伟大。

在《特洛伊人》中埃涅阿斯有三次出场，其目的就是要表现埃涅阿斯超凡的活力。这三次出场的共同特征是出现得非常突兀：几乎没有任何预示，埃涅阿斯突然出现在舞台上，就像受到一股超自然力的驱使。他身上具有某种幽灵的特质——考虑到在剧中他总是和幽灵频繁发生联系。三次出场的音乐都是高度兴奋，其中的不安暗示了人物的张力。

埃涅阿斯的首次出场是在安德洛玛克的哑剧之后，正如大家所

期望的，哑剧结束在最安静的几个音上。一阵骚乱出现在铜管乐组，埃涅阿斯冲上舞台，开始一段狂怒的宣叙调，叙述了发生在拉奥孔身上的灾难。戏剧男高音极少以这般狂热的速度演唱，尤其在他们第一次的舞台亮相中，更是少之又少。与狂野的速度相随的是折磨人的音域：头两个音分别是高于五线谱的♯G和A——非常接近戏剧男高音的上限——基本上，整首宣叙调都位于高音区，全曲在令人吃惊的高音B上结束。仅从这场戏的音乐轮廓就可看出，埃涅阿斯具有强大的力量。

第三幕中，当埃涅阿斯来到狄多面前时是他的第二次出场。在此他冲上舞台效果更加完美，因为他是以水手的形象出现，只是向前跨出一步表明身份而已。这个动作发生在努米底亚人的侵袭已在宫殿内掀起骚动之后。埃涅阿斯的话具有圣言般的效力，使殿内的混乱变得有序。“Reine，”他打断道，“je suis Enée！”（女王陛下，我是埃涅阿斯！）①此时，如果不是柏辽兹的音乐如此崇高，宣言中的自我主义会显得偏执。第一个词“Reine”在线谱顶端的高音E上持续了两小节，它使舞台上的每个人，以及整个乐队都鸦雀无声。其他三个词（同样没有伴奏）下行经过一个完美的E大调三和弦，带着自然法则般的冷静沉着，使声音庄严地降至低八度的E音上——它属于那种一开口就让人记忆深刻的片断之一——像奥赛罗的Esultate！（欢呼）——它淋漓尽致地表现出埃涅阿斯英雄的自我意识。在以自己显赫的身份打断剧情之后，埃涅阿斯急忙唱起一段男高音的音乐，它在速度、音高和音量上，甚至超越了他在第一幕中进场时的狂热举止。与如此精力旺盛的人相比，所有其他歌剧中的英雄似乎都显单薄。

同样急促的状态标志着他在最后一幕的出场，他的出现打断了正在抱怨的两个水手。此时，再次出现能量充沛的暗示，因为两个男低音的二重唱被英雄没有事先预告的到来打断。此次的打断既表现在音乐上，也表现在戏剧上：在没有任何结束二重唱的示意下，音乐的速度突

---

① 第三幕，第28分曲，终场。

然加快，乐队则逐渐变弱。此刻，埃涅阿斯就在我们面前，气喘吁吁地唱起《无用的遗憾》[1]，这段狂热的宣叙调引入了他在剧中最长的一段戏，它以 allegro agitato（激动的快板）结束，制造出势不可挡的兴奋效果。

因此，绝对的活力是柏辽兹赋予埃涅阿斯的主要特质。但它是受某种意志驱使的活力，柏辽兹也在寻求传达埃涅阿斯意图的某些方面。音乐并不打算告诉我们人物意志的精确本质，但我们可以认为，柏辽兹还是找到了方法来表现埃涅阿斯任务的崇高性。音乐（不仅是剧本）告诉我们他的任务是崇高的召唤。

柏辽兹通过对音高的处理来获得这种效果。音高在音乐中是一种纵向成分，它显然隐喻精神的振奋或低落。换言之，崇高的目标与高音关联，就像低俗的目标与低音关联。这种联系既不机械又非必然。正如高贵的萨拉斯特罗演唱了剧中几个最低的音，夜后唱出了几个最高音。在莫扎特的《魔笛》中，他采取了相反的形式，高音和光明与低音和黑暗的自然联系仍然能被听众强烈地感受到。这与我们在哥特式教堂的宏伟建筑中感受到心灵的升华具有某种相似性。

柏辽兹采取不同的方法来运用这种联系。最微妙的办法是将埃涅阿斯音乐的整体音域设置得高于平常。这个角色的音域——即，音高的平均水平——比规模不相上下的其他男高音角色的音域要高出一两个音以上。让埃涅阿斯与音域极低的女性角色演对手戏，这样的音高高度似乎显得尤为极端：狄多的音域属于女中音（mezzo-soprano）（当然，大多数歌剧女主角是女高音），而卡桑德拉的音乐虽然属于“戏剧女高音”（dramatic soprano），但相对音域偏低，通常由女中音饰演。因此，如果说埃涅阿斯的音域高于奥赛罗或特里斯坦，那么狄多和卡桑德拉的音域则低于黛丝德蒙娜或伊索尔德。这一手法造成的结果是，埃涅阿斯的音乐形成视觉效果上的某种提升。最后，也是最引人注目的，是柏辽兹要求他的男高音，在高于平常英雄男高音音域位置上唱出舒

---

① 第五幕第一场，第 41 分曲，恢复原速的宣叙调和咏叹调。

展的独立乐句。这些片断对我们心中的埃涅阿斯声音形象产生至关重要的作用。它们使我们非常震惊，因为它们将声音带入我们在听觉（如果它们的声音具有某种敏感特质）上认为演唱者无法驾驭的音域。有人会说，这些乐句无法完成，从正常的生理规律看，它可能导致窒息——如果一个男高音能够成功地完成这个艰巨任务，那么他几乎就是一个超人。我们感到，这些乐句难以驾驭的音高反映出埃涅阿斯理想的难以企及的高度。①

我在之前曾论述过人声音高的一个片断——即埃涅阿斯开场独唱的最后一句，描述了吞食拉奥孔的大蛇。在"吞食"一词上，人声达到了高音 B，紧随其后的是一个持续高音 A。听众此时依然在埃涅阿斯刚出场时的狂怒情绪和宣叙调狂热的速度间迷惑不已，接着，便冒出这两个不知来自何处无法想象的高音。我们听到的声音，以及由此带来的跨度，都表明这种声音根本不可能被人唱出。然而，它们确实存在，就在我们的耳朵里回响，就像埃涅阿斯的出现一样让人意外。我们不知道到底是谁更让人震撼，是柏辽兹的创作还是男高音的演唱？在之后的合唱中，特洛伊人表达了对拉奥孔事件的震惊，他们也可能对自己刚才听到的歌唱感到同样的震惊。

之后，在歌剧朝着爱情二重唱的尾声发展时（又是一次典型的意外），埃涅阿斯在一个^{b}C 高音上整整持续了一小节。演唱这个音会令人非常痛苦，我想，单就这个音，许多男高音就会将这一角色排除在他的演出剧目之外。对这个音，人们也无法做出合理的音乐解释。然而，一旦它被唱出，它就令人难忘。在第四幕埃涅阿斯咏叹调的结

---

① 柏辽兹或许没有意识到他在这个男高音身上创造出的矛盾。角色的音高高度并非没有前例，在罗西尼的《威廉·退尔》中，男高音阿诺德一角中就出现高音 C，柏辽兹知道并钦佩罗西尼的创作。另外，在柏辽兹的有生之年，法国男高音吉尔贝一路易斯·迪普雷因用胸腔共鸣唱出阿诺德的高音 C 革新了整个歌剧界历史。毋庸置疑，柏辽兹也想用相同的方法来塑造埃涅阿斯。不同的是，阿诺德并不需要与《特洛伊人》中强大的乐队和合唱力量抗衡。因此，不难总结出，柏辽兹将一个几乎无法被驾驭的角色置于歌剧中心位置，无意间阻碍了歌剧的成功。这个角色结合了早期（也更轻型的）男高音的音高与低音声部所需的音量和厚重。——原注

束部分，柏辽兹对他的男高音提出最后的要求：埃涅阿斯必须从令人不适的下方六度音大跳至高音C并将该音延续下去。在之前的音乐进行中，却并没有为该音的出现做任何铺垫。它的出现毫无理由，专断又任性。在它不真实的延伸中，它成为埃涅阿斯宏伟理想最贴切的音乐表现。

速度和高音的结合，使埃涅阿斯（如我所示）成为所有歌剧中最振奋人心的男高音，以及最合适的柏辽兹思想的音乐代言人。柏辽兹的音乐塑造的形象伟大到足以承担19世纪历史英雄所肩负的重担。

爱情与永恒

《特洛伊人》是一部辨证歌剧。它通过对19世纪两个重大主题——爱与历史——的讨论来构建自身。如前所述，历史是歌剧的主要思想，吸引了歌剧的大部分注意力，当然，最后历史取得了胜利。但历史最大的敌人——爱情——同样以宏大的规模表现出来。它是歌剧第四幕的主题，它所获得的广度与深度使它能够与历史这一对立面相抗衡。另外，历史主题自身的高度是通过展示它与强大的劲敌的殊死斗争（最终取得胜利）而获得的。

冲突在歌剧的第一部分就已有所预示。如卡桑德拉开场咏叹调的主题，其中她以分裂的身份出现，一方面是历史的预言，另一方面是爱情的幻想。这种分裂随后外化为她与科罗厄布斯的二重唱，其中，她站在了历史这边，而科罗厄布斯则与爱情共存。这两段分曲几乎占据了第一幕的开场，因此也强有力地奠定了歌剧主要的两极对立。

第三幕头两场具有相同的功能，但音乐的规模更加宏大。第一场介绍了公众眼中的狄多，一个强大商业帝国的女王。在迦太基国歌（《光荣属于狄多》）的衬托下，该场戏歌颂了狄多的政治天赋，它使迦太基在不到七年的时间内变得强大。她以陈述国家成就的宣叙调来回应赞美，并呼吁子民对国家做进一步的奉献。歌词读上去就像是商务部长写的发言稿：

Déjà des bords lointains où s'éveille l'aurore
Vous rapportez, laboureurs de la mer,
Le blé, le vin et la laine et le fer,
Et les produits des arts qui nous manquent encore.

Chers Tyriens, tant de nobles travaux
Ont enivré mon coeur d'un orgeuil légitime!
Mais ne vous lassez pas, suivez la voix sublime
Du dieu qui vous apelle à des efforts nouveaux!

从朝阳升起的遥远海岸,
在海上劳作的你们带回的是
小麦、美酒、毛线和铁器,
而我们所欠缺的只是艺术品了。

亲爱的推罗人,如此众多的高尚劳动成果
令我心中产生合理的骄傲!
然而,你们不要松懈,应该听从神明的声音,
那是上帝召唤你们继续作出新的努力![1]

很难想象还有比这更毫无歌剧性的陈述,它可以比之为沃坦与巨人法索尔特和法夫纳之间就建立瓦尔哈拉城的讨价还价。但柏辽兹冒险一试——实际上,他在这段非歌剧性的歌词上为狄多的出场创作了一首精彩的咏叹调——这是为了建立矛盾对立的第一回合:作为公众人物的狄多,一个女王,她个人的感情已经升华为伟大的政治事业。然而,还没等狄多的朝臣为她的政治事业进行辩护,柏辽兹就设置了这一

① 第三幕、第19分曲,宣叙调。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》,第83、85页,略有改动。

政治事业的爱情对立面。在与妹妹安娜的谈话中，女王坦言自己感到“奇怪的悲伤，没有任何理由。”脚本和音乐（小提琴忧郁的伴奏）透露出，她的政治抱负并不成功，因为安娜即刻就明白了“Vous aimerez, ma soeur”（你要开始爱了，我的姐姐）。至此，我们再次看到政治与爱情的对立，而这一对立曾是卡桑德拉和科罗厄布斯在第一幕二重唱中的主题。

因此，歌剧的这个重要因素在柏辽兹写到第四幕时就已埋下伏笔，第四幕是关于浪漫爱情主题的音乐叙述的延伸。在写给姐姐的一封信中，柏辽兹将这一幕描述为“温柔的、充满爱的、庆祝和祭祀的一幕，星光闪耀的非洲之夜。”[①]音乐反映了主导该幕的唯一的观念：爱超越时间的观念。如柏辽兹所表现，爱情是典型的反历史的力量，它要使时间向前发展的进程停止下来。爱情渴望永恒不变，通过对时间的破坏，试图破坏流变。柏辽兹的天赋使他能够认识到，只有音乐才能唤起时间的悬置感。剧中连续的音乐事件带来一切逐渐停止的印象，时间神奇地凝固在爱情的永恒之中。我们已经远离埃涅阿斯的使命那充满历史意识的音乐，它首先让人联想起《特洛伊进行曲》以及进行曲向前推进的强大暗示。

这一幕可谓是从激情升华至崇高的一个过程。这个过程得到妥善地安排，使我们逐渐远离对时间的正常感受。它开始于“王室狩猎和暴风雨”，欧内斯特·纽曼称这场戏称是“所有描绘自然的音乐中最优美、最具持久生命力的片断。”[②]然而，比自然描绘更重要的是，两性欢愉的音乐表现。这一伟大的乐队篇章可被视为瓦格纳《特里斯坦》前奏曲（心醉神迷的音乐写真）的高卢人姊妹篇。当音乐达到辉煌的顶点，我们看见狄多与埃涅阿斯步入山洞。为了与赞美性爱狂喜相适应，音乐也逐渐变得狂热和激动，整个乐队处于极度的兴奋状态。然而，如此非

---

① 见“给阿德勒·柏辽兹的信，1857年，2月25日”（Letter to Adèle Berlioz, February 25, 1857），载于菲利普公司录制的《特洛伊人》唱片中，第8页。——原注

② 见 Ernest Newman，《十七部著名的歌剧》（*Seventeen Famous Operas*），纽约，1955年，第288页。——原注

凡的音量和速度特征使这场哑剧与之前发生的事件在音乐手法上极其相似，柏辽兹将它安排在这一幕的开始的确是个正确的决断。在整个这一幕中慢速和安静的音响是个准则。第四幕的音乐慢慢趋于消散，“王室狩猎和暴风雨”中性爱的狂热确乎应当位于这一幕走向宁静过程的开始，而不是结束。

第四幕更长的第二场戏发生在狄多的御花园中，它非常适合这一幕的永恒主题，其间几乎没有动作。当狄多与埃涅阿斯进入宫殿，我们立刻明白一切已经改变，因为迦太基人的国家赞美诗经历了一个浪漫的转变：在整个乐队伴奏之下由全体平民唱出的雄伟的音调，如今简化为在弱音小提琴协奏下竖琴和木管乐器渴望的回声。音乐泄漏出政治元气已经从狄多身上消失；她不再是一个繁荣国家的自制君主，她只是一位坠入爱河的女人。凭借对戏剧人物的组合和娴熟的安排——或者有人会想起皮埃尔·纳西斯·盖兰[1]的 19 世纪早期绘画《埃涅阿斯告诉狄多特洛伊的灾难》(*Enée racontant à Didon les malheurs de Troie*)[2]——柏辽兹开始他的伟大论述。接着的音乐可分为三个部分：娱乐表演、公众对这对恋人的评论和赞美，以及最后的二重唱。每一场景都标志着时间进一步减慢，标志着向进一步的静止推进。

娱乐表演包括三段芭蕾舞和一首歌曲。首先出现的芭蕾舞保留了剧中最具活力的音乐，但如果与前一场戏中的芭蕾舞相比，显然它们相对有些倦怠。第三幕的舞蹈歌颂经济的繁荣，第四幕的舞蹈则充满性的暗示。在前者，我们看到建筑工人、士兵和农民纷纷出场，音乐既朴素又果断，就像瓦格纳在《名歌手》最后一场戏中为鞋匠、裁缝和面包师所写的音乐。第四幕中我们又发现东方舞者、奴隶和努比亚女孩，音乐就在热情性感和异国风情之间来回切换。在最后一段舞蹈中，柏辽兹甚至虚构了“努米底亚人”的音乐风味：

---

① Pierre-Narcisse Guerin(1774—1833)，法国画家。

② 柏辽兹在 1857 年 3 月 12 日一封有关《特洛伊人》的信中提起。——原注

Ha! Ha!
Amaloué
Midonaé
Faï caraïmé
Deï beraïmbé
Ha! Ha!

哈！哈！
阿玛卢埃
米东纳埃
法伊 卡拉伊梅
德伊 贝拉伊姆贝
哈！哈！[①]

第三幕坚定的商业秩序已让位于对情爱的沉醉，对诸如此类的消遣时间无限。观看这些休闲表演（三场舞蹈长达 10 分钟）的狄多，几乎不再是那个创建了迦太基帝国的勤勉的君主，而她的情人埃涅阿斯，也不再是那个受紧急命运驱使要去建立西方文明的英雄。在醉心于爱情的缱绻之中，他们被夺去所有时间上的责任感。

最后一场娱乐演中，伊奥帕斯的《田野诗歌》（*poème des champs*），柏辽兹明确地在其中引入具体的音乐原则以制造时间的悬置感。这个原则非常简单，它就是重复。弗洛伊德在《超越唯乐原则》（*Beyond the Pleasure*）一书中，论述了渴望重复实际上就是渴望完全的静止，渴望死亡。可以说，重复是非常接近消失的行为模式：当同样的动作反复出现，人们最终失去了变化的感觉，也最终也失去了对时间流逝的感受。柏辽兹通过这一潜意识的联想使得事件向前发展的进程走向静止。一组刻意的音乐不断重复，能模糊我们正常的时间框架。

① 参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第 115 页。

在伊奥帕斯的歌曲中，重复现象呈现出相当不同的多样化：歌曲的旋律三次重复，虽然每一节诗都比之前一节更加精雕细琢，但总能识别出其音调完全相同。这是一首温柔流畅的歌曲，以从容不迫的速度缓缓展开。当相同的乐句，实际上是相同的歌词重现时，观众——舞台上的和剧场中的——逐渐平静下来。它的效果更像是一首摇篮曲。歌曲结束时，是爱情二重唱中的一个简短片断，其中重复的原则甚至被嵌入旋律的结构：旋律头三个音被安排在音高相同的位置上，但和声与节奏并无变化。为了制造永恒的感觉，柏辽兹在所有的音乐变化中——不论是音高、和声或是节奏——都朝着降至最小程度的方向前进，剩下的只有脉动的同一性。

紧接着的两首分曲属于我之前界定过的公众对恋人的观察这一部分：狄多与埃涅阿斯出现在朝臣面前，他们对两人之间的恋情加以评论。这些篇幅长的竞唱乐曲（concerted pieces）——五重唱和七重唱——给朝臣们带来爱情上的共同参与感，从音乐上将他们带入乐曲引起的时间悬置感中。五重唱中出现了这个场景中唯一的一个重要动作：狄多要求埃涅阿斯叙述安德洛玛克在特洛伊沦陷之后的情况，她很尴尬地获悉这个不幸的寡妇嫁给了希腊侵略者皮拉斯。虽然这与她的处境并不十分相似，但狄多仍然不由地惊呼道：《什么！赫克托尔的遗孀？可耻啊！》(*Quoi! la veuve d'Hector! Ôpudeur!*)[1]就在此时，阿斯卡纽斯顽皮地取下了她的婚戒，趁她不注意时将它放在了床上。现在，她已象征性地完成了与过去脱离的过程，柏辽兹开始了五重唱。安娜、纳尔巴尔、伊奥帕斯加入到两个恋人之中，标志着狄多与自己历史身份的断裂："Tout conspire，"她唱道，"à vaincre mes remords et mon coeur est absous!"（全部密谋，均不能克服我的伤心和内疚！）她的旁白被配上一段难忘的旋律，最突出的特征是由四音组成的重复的下行音阶，其他的音程紧跟其后，从中我们可以听出下行动机的进一步重复。当不同的演唱者加入时，乐句以重复的下行方式逐个互相重叠。重复

---

① 第四幕第二场，第35分曲，宣叙调。

很微妙，但能让人强烈地察觉出推动从伊奥帕斯的歌曲开始的催眠般的进程。当整首五重唱（从狄多的"全部密谋"开始）几乎是从头完整反复，我们已完全处在对时间漠不关心的状态之中。同一性的原则得到了维系。

七重唱是整部歌剧中最不同凡响的分曲之一，它也是营造气氛的乐曲，为紧接着的爱情二重唱铺垫情绪。七重唱通过戏剧化地强调我们对于运动静止的感受来获得这个效果。五重唱的参与者中现在再加入阿斯卡纽斯和潘土斯，合唱队小心翼翼地在一旁伴唱。该重唱有只三行歌词：

Tout n'est que paix et charme autour de nous!
La nuit étend son voile et la mer endormie
Murmure en sommeillant les accords les plus doux.

围绕在我们身边的是和平与喜悦！
黑夜展开它的帷幕，业已安眠的大海
于睡梦中还有温柔和谐的絮语。①

如此众多的声音参与，使柏辽兹能够获得与合唱队相似的效果，这在意料之中：在这里，同类声音持续重叠，各声部在进入和离开时互相交错。我们获得的印象是连续不断的声音块。狄多偶尔出现的装饰音型加强了它的稳固性——带装饰的旋律，它的进行更能使人感受到下方声部大块声音的静止不动。最引人注目的是一个独奏长笛（由低八度单簧管和圆号支撑），坚持不懈地在合唱声部的上方欢快地跳跃着，吹奏出反复的三连音，几乎全部是同一个音。在七重唱共 58 小节的 46 个小节中，长笛准确地吹出同一个音：高音 C。在余

① 第四幕第二场，第 36 分曲，七重唱。参见《歌剧经典之二十一（特洛伊人/狄多与亚湿阿斯》，第 123 页。

下的12小节中，柏辽兹允许在重复的C音之间存在可接受的最小偏离：三连音在C音和高出半音的^{b}D音之间交替出现。总共加起来，高音C在历时四分钟的七重唱中出现了314次。可以认为，这是重复最纯粹的形式：一个单音，听上去像是大脑中一根悸动的神经。高音C的重复与持续的人声和声相结合，营造出绝对静止的感觉。“大海之夜的销魂魅力，”纽曼写道，“完全在于这精致的瞬间，”[①]“销魂”确实是一个很贴切的形容。另一首具有相似平静气氛的歌剧分曲，是《女人心》中的《清爽的风》(*Soave sia il vento*)，其中又是“块状”声音(唐·阿尔方索和两个姐姐)与乐队平稳的协奏形成对比。但柏辽兹比莫扎特更大胆，他的七重唱不可思议地唤起沉浸在永恒爱情中心醉神迷的感觉。

具有催眠效果的五重唱和七重唱诱使我们进入绝对的宁静，好像身体的新陈代谢也停止了。现在，我们处在剧中其他幕次引起的紧张多变的情绪朝向更加伟大的行动发展的对极之中。在精妙的铺垫之后，柏辽兹用爱情二重唱《狂喜之夜》(*Nuit d'ivresse*)来结束走向静止的过程。二重唱将我们引向永恒的音乐极限，它的实现通过柏辽兹在前几首分曲中运用过的速度减慢的相同方法获得。重复在三个层面得到运用：首先是歌词，其次是二重唱中更大的音乐结构，最后是在音乐的细节之处——可以说，是最微观的层面。

柏辽兹的歌词来源于《威尼斯商人》最后一幕杰西卡与罗兰佐之间的对话。狄多与埃涅阿斯在平行三度和六度音程上演唱：

Nuit d'ivresse et d'extase infinie!
Blonde phoebé, grands astres de sa cour,
Versez sur nous votre lueur bénie;
Fleurs des cieux, souriez *à* l'immortel amour!

---

① 见Ernest Newman，《十七部著名的歌剧》(*Seventeen Famous Operas*)，纽约，1955年，第293页。——原注

无限销魂并令人狂喜之夜！
金发的佛碧，和她宫廷里的伟大星辰，
把你们祝福的光芒撒向我们吧；
天堂的花朵，向永生的爱情微笑吧！①

这些暗示着无限、不朽和天堂的歌词被恋人演唱了三次。在重复中间，出现了一系列完全平行的结构，其中，两人依次将他们的爱之夜与另一些同样兴奋激动的夜晚比较：埃涅阿斯的母亲维纳斯与他父亲安奇塞斯的相爱之夜；特洛伊鲁斯在特洛伊城下等待克瑞西达之夜；恩弟米安与黛安娜的销魂之夜；以及（有点戏谑般的）他们自己的爱情初夜，狄多认为，埃涅阿斯还不够富于激情。每一组对比都由相同的乐句引入："Par une telle nuit"（哦，在这样的一个夜晚），该句一共出现了四次。此外，还有反复中的反复：如在"souriez"一词上，两人结合的声音短暂地分开，这个词就演唱两次。当叠歌再现，出现进一步的分开和回应，因此加强了重复的感觉。最后，"Nuit d'ivresse et d'extase infinie"（无限销魂并令人狂喜之夜）这个主要乐句由恋人在每句叠歌之前以预示的方式唱出。总起来讲，这里的平行和重复处理是整部歌剧中最精雕细琢的。

这样的歌词文本模式也反映在音乐中，表现为持续不变的摇摆的弦乐和悸动的管乐。叠歌的旋律呈现三次，每一次都更加复杂精致。同样，所有由"哦，在这样一个夜晚"引入的对比，虽然比叠歌富于变化，但仍听得出结构相似，尤其表现为引入乐句本身相同的音乐形式。每位听众都会在第一时间察觉出这个被强调的音乐模式。虽然二重唱比简单的分节歌（可被视为关系较远的同类音乐形式）更富于变化，但音乐给人留下的主要印象还是重复。不像《特里斯坦》中的二重唱（从平静转变为兴奋），或者像《奥赛罗》中的二重唱（几乎具有对话的性质），

---

① 第四幕第二场，第 37 分曲，二重唱。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第 125 页。

该二重唱从音乐和歌词两方面都不断地回到相同的素材。

同样性的原则——即重复的原则——同时运用在音乐的细节之处。二重唱的起始乐句——为紧接着的音乐进行奠定模式——就是一个显著的例子。头三个音——狄多和埃涅阿斯用它们唱出《狂喜之夜》——建立在相同的音高位置上，使人瞬间产生如下感觉：柏辽兹放弃了用一个反复的大三和弦（或者是六和弦）来写作一段旋律的想法。有趣的是，《奥赛罗》的二重唱也开始于一个反复的单音。但威尔第直接引入节奏的变化——每一个音的时值都不同——柏辽兹的音符却完全相同。无论从哪方面看，它们在音乐上不存在差别。之后的两行歌词——"Blonde Phoebé"（金发的佛碧）和"Versez sur nous"（祝福的光芒）——只开始于同样的音乐结构，只是用了最微小的变奏。在整首二重唱中，我们听到这个小乐句——三个相同的音程——反复出现。它的功能与七重唱中长笛上反复的十六分音符十分相似：通过音乐结构中变化因素的最小化，有效地削弱时间流逝的感觉。

在墨丘利神最终打断了恋人并粉碎了美梦时，我们已完全沉浸在由这半小时缓慢宁静的音乐带来的爱情梦幻之中——从伊奥帕斯的歌曲直到二重唱。最重要的是，由于我们受制于音乐重复的规律运动，这使得我们中间即使是最具责任感的人也会对历史意识变得麻木。爱情主题——个人满足的主题——以无与伦比的音乐手段得到精妙的表现：歌曲、五重唱、七重唱和二重唱，每一首都是杰作，每一首足以成为一个较小雄心作品的精彩片段。柏辽兹如此不遗余力地表现与歌剧的主题形成对立的反题，这是该作品无比丰富的一个证明。用强烈的音乐信念精确地表现浪漫对立面，柏辽兹使歌剧的历史主题更加令人心悦诚服。

历史的牺牲者

"历史有自己的牺牲者"是19世纪思想中一个普遍的观念，它标志着西方发展历史意识中全新的冷静。黑格尔与同时代的思想家反对启

蒙运动的进步信条，坚持认为人类的进步——无论是物质的还是精神的——都伴随着相当大的痛苦磨难。“世界历史并不是幸福剧场，”黑格尔写道，“幸福时光在历史书页中是空白的。”[1]严格来说，黑格尔的牺牲者不仅指那些遭受痛苦的人，同时也指那些被利用的人。无论伟大或是卑微，牺牲者是个人的野心被利用来成就“理性的狡讦”的更大目的的那个人。他试图实现自己的目标，但在实践的同时又为超越他思想的力量所利用。

这一观念或许不能以歌剧的形式来表达，因为它依赖于个人动机和某种超越性实体——一种社会力量，或一种理论规则，而这些都是音乐拙于表现的内容——的无形契合。颇具讽刺意味的是，在《特洛伊人》中，最接近真正的黑格尔的牺牲者的是埃涅阿斯，尤其是当我们强调他个人渴望英勇地死亡和特洛伊幽灵秘而不宣的目的之间的分离状态，后者将国家富强的雄心铭记在心，同时也是在利用埃涅阿斯的自负来实现他们的目标。但这种分离状态很难断定，因为在极大程度上，埃涅阿斯表现出他拥有自己的想法。他不是被骗去意大利冒险（像珀塞尔的埃涅阿斯），而是有意识地分享他已故同胞们的历史雄心。

从更广泛的意义而言，牺牲很显然是歌剧的重大主题之一。这个观念或许更接近弗洛伊德，而不是接近黑格尔，它反映了现代艺术家和思想家从19世纪早期继承而来的矛盾的历史意识。牺牲的观念认为，文化的形成是要以付出巨大代价为前提。这也可能是内在的精神代价，如弗洛伊德和尼采所示；或是一种社会代价，如马克思的观点。不管如何，人类的进步是一个复杂的现象，其中的一部分成功是以另一部分的痛苦为代价获得。在《特洛伊人》中可以强烈感到这一苦涩事实。就像弗洛伊德（还有黑格尔）一样，柏辽兹还是愿意付出代价。这的确是他歌剧的要旨所在。他拒绝掩饰文明带来的不满状况，他的歌剧辨证的结构相应地得到丰富。

狄多是剧中最大的牺牲者。她的牺牲如此具有英雄主义色彩，使

---

[1] 见 Hegel，《历史哲学》（*Philosophy of History*），第28页。——原注

柏辽兹花费了最后整整两场戏来表现。就像剧中所有关注的重大问题，牺牲的观念在我们的注意力指向它完全实现之前，早已经以各种形式被引入并得到展现。柏辽兹在这里采取了之前对比爱情与政治一样的创作方法——这个观念首次引入是在第一幕卡桑德拉与科罗厄布斯的冲突当中，在第三幕狄多与埃涅阿斯的二重唱中继续发展，最后，以较大的规模在第四幕表现爱的音乐与第五幕埃涅阿斯启程的积聚动力间的对比中呈现出来。狄多在歌剧结束时的牺牲得到极其充分的铺垫。

这一主题的首次预示出现在对赫克托尔的遗孀安德洛玛克的处理中。在某种意义上，她是所有牺牲者中最原始的一位，这是她自身完全无法理解的。她的丈夫战死在一次大规模的历史大战中，她遭此重创后变得沉默不语。柏辽兹为她创作了一段精彩的哑剧，在戏中她把儿子带到普利阿姆斯和赫枯巴面前。在近七分钟的时间里——等于两首常规咏叹调——她成为众人注目的焦点，但却一语未发。因为她的不理解使她无法开口，柏辽兹用单簧管独奏来表现她极大的痛苦，单簧管柔和、悲伤的音色（与其他木管声部尖锐的声音形成反差）似乎正好与她不知所措的状态相吻合。在经过弱音处理的弦乐衬托下，单簧管悠长而优美的旋律所表达的悲伤，并不亚于语言的表现力度。严格意义上，从戏剧角度而言，安德洛玛克是无偿的——就像剧中所有的牺牲者一样，除了狄多。但通过赋予她如此强烈的音乐表现，柏辽兹使牺牲的观念深入人心。

另一个不同类型的牺牲者是弗里吉亚的水手希拉斯，他出现在第五幕的开场。很显然，希拉斯在社会领域中属于安德洛玛克的反极。这一瞬间，柏辽兹放弃了高高在上的政治世界，而从一个士兵的视角来观看这出悲剧。虽然希拉斯与安德洛玛克一样对一切感到困惑不解，但他至少能够表达他的失落：他用歌声来表现自己的忧伤。这首歌是他在一艘特洛伊战船的桅顶上摇晃时所唱，歌曲之所以非同一般，其主要原因在于，它揭示了个人意识和公众意识之间的距离。正如大多数身处这一位置的人一样，希拉斯的世界观非常狭隘。他可能完全无视

狄多与埃涅阿斯的爱情和即将来临的远行，因为他在歌声中均无触及这两件事。站在他的立场，悲剧缩小为被赶出家乡弗吉尼亚的事实。他唱起如今遥不可及的家乡：回声荡漾的山谷、芬芳凉爽的树阴，以及他与母亲同住的简朴粗陋的茅屋。歌曲出现在歌剧最关键的时刻——在爱情二重唱和特洛伊人启航之间——希拉斯对这些重大事件的忽视成为表现他的牺牲的方法。歌曲讽刺性的位置安排加深了我们对牺牲者无辜的感受。

为了与他的身份相符，希拉斯的哀歌从技术上看几乎是首分节歌：他栖身在一个简单的音乐世界中，与舒伯特年轻磨工的世界相去无几，却与狄多与埃涅阿斯复杂的音乐世界截然不同。在第三幕中，当狄多的宫廷诗人伊奥帕斯唱起《田野诗歌》(*poème des champs*，该曲可与希拉斯的歌曲相比较，它们都是为嘹亮的男高音而作)，听众可以觉察到三个诗节在人声类型和乐队配器上的微妙变化。歌曲整体上很优雅，是贵族式的娱乐表演。然而，希拉斯的歌曲并未受微妙变化的影响。他的演唱让人觉得他是一位农民。三个诗节的音乐完全相同，每一节都在“威力无边的海洋”呼声中结束。此外，大海对希拉斯而言与埃涅阿斯完全不同——即，大海是埃涅阿斯奔赴意大利的命运通道。对于希拉斯它则是割裂他与逝去的往昔之间的一道鸿沟。在第二节结束时，我们从乐队突如其来的爆发声中感到海的威力，一种音乐的战栗。这是唯一一次违背了歌曲的分节秩序。当思乡的旋律结束，年轻的水手还未唱完最后一句就已经入睡。我们再也看不到他，但我们知道他要踏上艰苦的征程，从此离他的家乡更加遥远，甚至可能失去性命。在他忧伤的悲歌中，单簧管——曾经作为安德洛玛克的代言人——是乐队伴奏中最主要的表现乐器。

希拉斯是温柔天真的年轻人，原本可以过上务农的简单生活，却发现自己在一个未知国度的海岸边进退两难，在等待“威力无边的海洋”上无谓的冒险。歌曲的歌词和音乐都传达出一种强烈的，却狭隘的精神。假如这么说不是很牵强的话。他有点类似李尔王的弄臣：正直、孩子气和忧郁。然而，并不是所有的历史牺牲者都具有如此的吸引力。

柏辽兹通过为两位特洛伊哨兵而作的二重唱承认这个冷酷的事实。哨兵也是牺牲者，但他们比希拉斯更加纯朴。他们无意中听到希拉斯的歌曲，毫无同情地评论道：

Il rêve, *à* son pays
Qu'il ne reverra pas.

他梦见了家园
但却不能再见。[①]

与希拉斯不同，面对新环境，他们调整得非常好来适应它。因此，他们抱怨的不是遥不可及的失去已久的幸福，而是实际生活中直接的不便之处。他们认为，荒谬的意大利冒险将剥夺"la belle vie"（美好的生活）：美酒、佳肴和性爱。哨兵是此剧中的帕帕盖诺，柏辽兹对他们同样寄予音乐上的同情。为他们而作的二重唱相应粗糙些——有人可能认为它很普通——但居于主导地位的小调调性却泄漏了暗藏的焦虑。哨兵也许是坚强的，但他们也自有担忧之事。不可思议的是，我们并不觉得在他们生硬的措词——和略显盲目的音乐——与埃涅阿斯兴奋的宣言或者狄多悲伤的声明之间存在美学上的不一致。单簧管——几乎可被认为是表现牺牲者的乐器——再次成为二重唱伴奏中的主要力量。

安德洛玛克、希拉斯和哨兵——所有这些人，在某种程度上为狄多作好了铺垫。我们看到，她既是一位女王也是一位爱人。现在，在歌剧的最后两场戏中，她以最大的牺牲者形象出现。显然，她的牺牲在一个比以往各个牺牲者更大的规模上得到表现。同时，她又比他们更清楚地意识到自己的处境：安德洛玛克、希拉斯和哨兵，不能充分了解为什

---

① 第五幕第一场，第38分曲。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第131页。

么他们的生活按照既定的轨迹前进，而狄多则完全明白造成她悲剧的力量所在。很难去想象，她退却至安德洛玛克般的沉默不语，或是希拉斯般不确定的疏远感受。相反，她变得极其善于表达。然而，狄多的牺牲如此突出，最重要的原因在于柏辽兹赋予它的象征特质。他不仅把它看作是一个爱情悲剧——虽然在一定程度上确实如此——而是把它看作作整个文化的悲剧。狄多成为所有那些在文化进程中失败者的代表，成为那些必然在人类辨证发展过程中衰落和毁灭的(从欧洲 19 世纪文化精英的视角来看)人的代表。她的牺牲是繁荣的但却不好战的非洲国家的命运——一个"laboureurs de la mer"(海边勤劳人民)的民族，就像她在开场咏叹调所唱的——注定要被埃涅阿斯在欧洲建立的军事帝国毁灭。甚至可以说，迦太基是第三世界国家的原型。

在歌剧的最后一场，柏辽兹巧妙地带领我们从个人角度转至公众角度来理解狄多的悲剧。我们觉察出她的爱情悲剧，同时也觉察出她所代表的民族的悲惨命运。首先是她的独唱《我将死去》(*Je vais mourir*)，这是剧中最著名的声乐选段。正如它的起始句所暗示的，这是一首在作深刻反省的乐曲，它从严格的爱情视角来看待剧中发生的事件。独唱中的狄多是深陷爱河的女人，当她遭到背叛，生活对她来说已失去了意义。她的灵魂，她的歌声被淹没在"无边无际的黑夜之中"(en l'éternelle nuit)。柏辽兹将独唱曲建立在一组下行的旋律上是要传达狄多的死亡心理的失落感。第一句"Je vais mourir"(我将死去)下行经过小调三和弦上的几个音，低音单簧随即以另一句下行乐句作为呼应。[①] 下行至"无边无际的黑夜"时，人声庄严地从五线谱最高点 F 音，经过十二个音组成的音阶下沉至低八度的 E 音。总括起来，独唱包含了二十三句不同的乐句，其中七句由高音向低音进行。音乐下沉的感觉类似于舒伯特《冬之旅》中歌曲《乌鸦》的下行旋律线造成的感觉。

独唱之后是一段咏叹调，其主要功能在于提醒我们狄多不仅是不

---

① 狄多宿命的三和弦在^{b}E 小调上，它与埃涅阿斯在第三幕中首次出现在她面前时演唱的辉煌的 E 大调和弦(je suis Enée)，具有相同的旋律进行和节奏模式。——原注

幸的恋人，而且是繁荣（如果不是遭到厄运）文明的缔造者。与莎士比亚《奥赛罗》中最后一段独白的方式相仿，狄多回想起她从前的伟大。在这一瞬间，埃涅阿斯被遗忘了，她想到的只有她度过的危险和取得的成功。咏叹调拥有剧中最美的音乐，它是一组温柔的乐句，鲜明的大调色彩和舒适的速度脉冲与之前独唱激情的表白形成强烈反差。它获得的效果即平静又高贵：

Adieu, fière cité, qu'un généreux effort
Si promptement éleva florissante;
Ma tendre soeur qui me suivis errante,
Adieu, mon peuple, adieu; adieu, rivage vénéré,
Toi qui jadis m'accueillis suppliante.

永别了，自豪的城市，是那无私的努力
使你迅速繁荣；
我温柔的姐妹在流浪中紧紧跟随着我，
永别了，我的人民，永别了；永别了，可敬的海滨，
当恳求庇护时我总受到欢迎。[①]

这段音乐引起对人物和地点感人的认同，让人想起《名歌手》中的汉斯·萨克斯和他"心爱的纽伦堡。"在此，柏辽兹在心理和历史两方面保持了一种辨证的平衡，实现了两者间的对比，当狄多对迦太基和埃涅阿斯的思念统一在对非洲天空的呼唤声中：

Adieu, beau ciel d'Afrique, astres que j'admirai
Aux nuits d'ivresse et d'extase infinie.

① 第五幕第二场，第48分曲，咏叹调。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第163页，略有改动。

永别了，非洲美丽的天空，我观赏过的群星
在黑夜里曾带给我无尽的陶醉狂喜。①

第一句的音乐紧跟着咏叹调的旋律，因为我们仍无法确认，狄多和非洲夜空的告别与她和城市、妹妹或者地中海海岸的告别之间有何区别。毕竟，在她统治迦太基的七年之中，一定无数次"赞美"过这方天空。当第二句她凝望天空想起埃涅阿斯时，与爱情二重唱相关的歌词引起并接受了对二重唱旋律的音乐暗示。这类爱情的音乐倒叙在歌剧中很常见——最著名的可能是《拉美莫尔的卢契亚》那场疯狂的戏——但这一手法从未得到更有效地运用，或与音乐结构更天衣无缝地融为一体：女王和恋人的身份此时似乎结合在了一起。因此，狄多以一个优雅悬浮的^{b}E 音——咏叹调^{b}A 大调的五音——来结束她的沉思，弱音持续了两小节，乐队也逐渐消失至沉寂。"Ma carrière est finie"（我的一生已结束），她唱道，我们再次想起奥赛罗——一个像狄多一样被爱情毁灭的英雄统治者——他也在一次伟大的发言中，与他的"领土"永别。咏叹调越过了中间的一些环节，回顾了我们对狄多的第一印象——"受到臣民爱戴的女王"——以美丽的曲调和安静的隐忍，唤起对她所代表的被毁灭的文明深刻的历史同情。整个过程中，乐队的协奏由两只单簧管主导——一只在高音区演奏，另一只则在低音区——这与安德洛玛克、希拉斯，甚至卑微的哨兵之间建立了听觉上的联系。

虽然女王的沉思逐渐朝着公众意义的方向发展，但独唱和咏叹调却以私人的方式进行。在歌剧的最后一场中，柏辽兹确信我们不会误解悲剧更广泛的历史意义。个体世界被留下了，狄多的悲伤完全成为公众性质。舞台上的场景再次切回到她的海滨花园，在那里她堆起巨大的柴堆；在上面安放了一张床、一件外袍、一个头盔、一把剑和一尊埃涅阿斯的半身像。狄多在她的牧师、朝臣、以及迦太基所有的子民面

① 第五幕第二场，第 48 分曲，咏叹调。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第 163 页，略有改动。

前，发表最后的演讲，将埃涅阿斯的头盔扔进柴堆，并用他的剑自刎。当这个代表着文明的偶像退出历史舞台时，她在最后一刻叙述起自己和她的子民的命运。

柏辽兹在此以两种典型的态度来表现历史的牺牲者。牺牲者的第一种反应是想到报复。因此狄多设想到对一个特洛伊人的巨大的历史报复，她的后代将更正她与她的子民所犯下的错误。她甚至设想出想象中的复仇者的名字：汉尼拔尔！只有柏辽兹对剧中历史精神的绝对信仰，才使这场腓尼基战争的预言免于荒诞可笑：汉尼拔尔与狄多大约相隔一千年。（在《埃涅阿斯纪》中，狄多呼唤一个"复仇者"，但并没有如此急切地说出他的名字。）她关于汉尼拔尔取得胜利的想象极好地由一组激越的乐句表现出来，演唱者的声音保持在五线谱上方的持续音♭G上，不容置疑的音乐力量迫使我们宽容地接受了柏辽兹的历史夸张。

当然，对历史牺牲者来说，并不存在真正的公平。19世纪冷静地接受这个不快的事实并感到自豪。实际上，这也是历史辨证概念中的一个基本观点，它要批评地继承源自启蒙运动的观念：恶只是历史的偶然事件和偶然现象。因此，狄多必定也被迫认识到牺牲原因的无可奈何。历史的公平概念只是一个幻想，而报复必须让位于听天由命。狄多临死之前出现了一个幻觉，她看到一座城市，罗马军团从它前面经过，一个皇帝由诗人和艺术家簇拥着——文明得到最完整地体现。如今狄多明白，汉尼拔尔注定会失败：

> Ah! Des destins ennemis... implacable fureur...
> Carthage périra!
>
> 啊！命运与我们作对……毫不留情的愤怒……
> 迦太基将要毁灭！[1]

---

① 第五幕第三场，第51分曲，合唱。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第171页。

她的话引入了《特洛伊进行曲》的最后一次奏响，它在乐队中爆发而出，而迦太基民众(并不具备狄多的历史意识)仍然在幻想报复：

Haine éternelle à la race d'Enée!
Qu'une guerre acharnée
Précipite à jamais nos fils contre ses fils!
Que par nos vaisseaux assaillis
Leurs vaisseaux dans la mer profonde
Périssent abîmés! que sur la terre et l'onde
Nos derniers descendants, contre eux toujours armés,
De leur massacre, un jour, épouvantent le monde!

永遭怨恨的是埃涅阿斯的后裔！
一场激烈的战争
使我们的子孙永远和敌人的子孙相抗争！
让我们的战舰攻击
他们的战舰于深海
并使之沉没！在陆地和海洋上
让我们最后的子孙，永远全副武装
对着他们，
直到有一天，将他们全部消灭，令全世界吃惊！①

柏辽兹通过将这些疯狂的诅咒——他称为“第一次腓尼基战争的呼唤”——与乐队奏出的成功的进行曲形成对比，成功地捕捉住历史进程的双关意义。文明获胜的进步和它的牺牲者无望的幻灭同时响彻在我们脑海。当歌剧结束时，我们会想到如今的迦太基：不再是个城市，

① 第五幕第三场，第52分曲，《诅咒》。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第173页。

仅仅是个地名。罗马这曾经伟大的古老帝国的中心依然存在，但迦太基已从地球表面消失，像特洛伊城一样无影无踪。

后记：珀塞尔的《狄多与埃涅阿斯》(1689)

狄多与埃涅阿斯的故事被多次配以音乐。《牛津简明歌剧词典》提到了大约 90 个版本，其中有将近一半来源于梅塔斯塔西奥[①]的《被遗弃的狄多》(*Didone abbandonata*)。然而，只有两部作品经受住时间的考验：柏辽兹的《特洛伊人》和亨利·珀塞尔的《狄多与埃涅阿斯》。虽然后者名声响亮，是 17 世纪的歌剧中录制最频繁的一部，但它是为女子学校的演出所作的一部小型室内作品。演出时间不到一小时，总谱长度只有柏辽兹作品的五分之一，不及《特洛伊人》表现狄多与埃涅阿斯神话篇幅的三分之一。由于规模上的差距，以及 17 世纪和 19 世纪之间明显的音乐风格上的不同，毫无疑问，两部歌剧之间的相似性微乎其微。但它们之间最显著的区别，并不在于规模或者音乐语言，而在于柏辽兹和珀塞尔在故事观念上的思想差异，虽然两部歌剧都来源于维吉尔的剧本。

珀塞尔的歌剧丝毫不触及柏辽兹歌剧中处于中心地位的历史主题。不论是脚本还是音乐，都没有提到埃涅阿斯建立文明这一任务的痛苦。实际上，珀塞尔让人感觉到埃涅阿斯离开迦太基的唯一方法是将它处理成一个诡计。埃涅阿斯成为一个笑柄，受一群复辟时期的女巫的安排和操纵。与柏辽兹的卡桑德拉和其他特洛伊幽灵在《特洛伊人》中反复催促埃涅阿斯完成使命不同，珀塞尔为一个女巫和她"任性的姐妹"创作了一出杰出的喜剧，她们希望通过欺骗埃涅阿斯的离开来破坏狄多的幸福。她们密谋的动机完全出于怨恨：

> The Queen of Carthage, whom we hate,

---

① Metastasio(1698—1782)，意大利诗人，歌剧台本作家。

As we do all in prosperous state,
Ere sunset shall most wretched prove,
Deprived of fame, of life and love!

迦太基女王我们都憎恨,
像我们以前常干的那样,
日落前使她遭不幸,
夺去她的名声、爱情与生命。①

这些尖锐的对句在一个模拟恶毒语气的小调上用颤抖的声音唱出,显得非常滑稽,尤其当调性夸张地进入大调,女巫们在合唱中爆发出"哈哈哈,哈哈哈!"的笑声时,一切变得就更加可笑了。"告诉我们,"其中两个唱道,"如何完成这件事情?",她们的头儿透漏出她的计划:

The Trojan prince, you know, is bound
By fate to seek Italian ground;
The queen and he are now in chace.
[FIRST WITCH:]Hark! Hark! the cry comes on apace.

But, when they've done, my trusty elf
In form of Mercury himself,
As sent from Jove, shall chide his stay
And charge him sail tonight with all his fleet away.

你们知道,按天意,
特洛伊王子应去意大利。
现在他和女王正相爱。

---

① 第一幕第二场。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》,第199页。

[第一个女巫]:听啊! 听啊! 要求很快就到来。

可靠的小妖听仔细,
要扮成信使墨丘利。
奉丘比特之命,斥责他的停留不应该,
命他和船舰今夜启程。①

接着是充满咯咯笑声的第二段合唱,女巫们通过发誓毁掉狩猎来结束她们的玩笑。柏辽兹转化为两性欢愉的交响诗事件,在珀塞尔手下简化为一个恶作剧:

But ere we this perform,
We'll conjure for a storm
To mar their hunting spot
And drive them back to court.

但在我们行动前,
将呼来风雨和雷电,
把他们的游猎来打断,
迫使他们把宫廷返。②

这段合唱以愉快地对位花腔唱出,是夺去一个人即将到手的幸福的人声对等物。在任何一方面,珀塞尔与柏辽兹对埃涅阿斯的使命这一观念的回应都存在着极大的不同,这个不同至少部分说明了历史敏感已出现在柏辽兹时代,而这在珀塞尔那个时代并不存在。

这一区别导致他们对埃涅阿斯的处理也不同。在珀塞尔看来,这个人物确实不需要完成什么任务,他可以是所有重要歌剧中最弱的主

①② 第一幕第二场。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》,第199页。

人公。事实上，狄多的“侍女”贝琳达一角（完全非维吉尔式的创造）从声音表现上比埃涅阿斯还要丰富。我们甚至没有听到一首埃涅阿斯应当具有的咏叹调。取而代之的是，他必须满足于一些宣叙调——这与柏辽兹不遗余力地为他的埃涅阿斯创作出大量的音乐截然相反，当然，他也是《特洛伊人》的戏剧支撑点。在面对狄多时，珀塞尔的埃涅阿斯所做的事情在柏辽兹剧中（或在维吉尔的著作中）简直不可思议：他改变想法，最终决定留在迦太基：

In spite of Jove's command I'll stay.
Offend the gods, and love obey!

不顾丘比特的命令我将留下，
为了爱情，触犯神明也不怕。[①]

这对狄多而言意味着太多，她的回答正如大家所期望的：

No, faithless man, thy course pursue;
I'm now resolved as well as you.
No repentance shall reclaim
The injured Dido's slighted flame,
For'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

不，负心人，继续走你自己的路，
你我已无共同处。
没有忏悔能改变

---

① 第三幕。参考《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第 215 页，略有改动。

受害的狄多被欺骗，
说什么都已无意义，
因你曾想把我抛弃。

她以全然的愤怒和尊严来表现苛刻的拒绝，这种情绪柏辽兹之后用于表现埃涅阿斯。

有人可能会质疑《狄多与埃涅阿斯》的伟大何在。答案是，它主要在于珀塞尔对狄多的音乐塑造。珀塞尔的狄多，与柏辽兹的不同，完全是一个浪漫的角色，歌剧的重要性几乎完全停留在她的悲剧上面。珀塞尔对这个主题倾注很大心血。他为狄多创作的音乐，以及反映她困境的合唱，感人至深。它塑造了一个激情无比的人物，她的爱与死都极其宏大。尤其精彩的是歌剧结束时的哀歌：

When I am laid in earth,
May my wrongs create
No trouble in thy breast;
Remember me, but ah! Forget my fate.

当我躺在泥土中，愿我的悲哀
不会把你心伤害。
记住我，但把我的命运忘怀。①

珀塞尔用两段美丽的合唱——《智者往往自欺欺人》和《丘比特以低垂的翅膀降临》——来衬托这首咏叹调，它们同时在总谱中和记忆中都是剧中最重要的片段。我们意识到作曲家赋予女主人公最后声明的结构分量，比柏辽兹歌剧结束时的那场戏还要重。哀歌是珀塞尔灵感的中心产物，除了最后的合唱之外，它是剧中最长最从容的分曲。狄多

① 第三幕。参见《歌剧经典之二十——〈特洛伊人/狄多与亚涅阿斯〉》，第217页。

不停地唱着"记住我,"音调激昂上升至持续的高音G,而形成咏叹调的基础低音稳固地向最低处深入。事实上,在我们忘记珀塞尔软弱的埃涅阿斯很久之后,我们却能记住狄多。她是歌剧存在的理由,珀塞尔用最佳的巴洛克方示使她的悲剧激情永垂不朽。

珀塞尔的歌剧虽名为《狄多与埃涅阿斯》,但被公认为是英国化了的《被遗弃的狄多》。它与柏辽兹歌剧之间的差异,是两位艺术家在同一文学来源的基础上寻求完全不同素材的最显著的例子之一。毫无疑问,他们的选择还受到其他诸多因素的影响,但显然最重要的一点是,他们反映了不同的思想世界。柏辽兹选择创作《特洛伊人》而不是《被遗弃的狄多》,其目的就是要将狄多的故事纳入更丰富的思想框架,这一设计显示了欧洲历史文化在他所处在的世纪刻下的鲜明烙印。

第四章　现实政治

威尔第的《唐·卡洛》

在所有伟大的歌剧作曲家中，威尔第最具政治意识。权力争端和权威问题在他的歌剧中比起他的艺术同仁的歌剧来说更加重要。另外，威尔第歌剧中的政治特质不仅与主题内容相关：威尔第还创建了一套非常适合表达政治观点的音乐语汇。他不仅选择政治主题，而且创作了所谓的政治音乐。

威尔第对政治的关注紧随在他一生中意大利和欧洲经历的政治观念变化。威尔第的事业始于 19 世纪 40 年代，在这期间，作曲家 26 部歌剧中的 13 部作品举行了首演。那是个政治意识萌发的时代，后拿破仑时代保守的君主制已经被复兴的自由主义和民族主义取代。威尔第是众多通过自己的作品反映这种自由复兴运动的艺术家和思想家之一（卡尔·马克思是另一人）。作为政治审查制度的频繁受害者，威尔第容易受个人自由和民族自主的观点吸引，并以极大的热情投身于将意大利从哈布斯堡王朝的压迫者手中解放出来的活动。19 世纪 40 年代中期，威尔第与米兰共和党和文学界的友人交往密切，1847 年，他遇到了朱塞佩·马志尼，并高度认可后者的政治观点。我们有理由相信，如果共和党人获得胜利，威尔第很可能担任政治要职。1848 年，米兰革

命爆发，威尔第给他的朋友、一位自由主义者皮亚韦①写信道：

> 〔意大利〕自由的钟声已经敲响——这点让人深信不疑。民族需要它，如果整个民族都需要它，那么就没有任何绝对的力量能够阻止它……意大利就要成为世界上第一个民族国家了。②

相应地，威尔第在40年代创作的歌剧是他艺术生涯中最具政治意识的作品。其中一些有着鲜明的爱国热忱，即使是最具匠心和最精致的歌剧（如《路易丝·米勒》），也无不充满着那个时代的自由精神。

1848年革命的失败，以及随之而来意大利统一希望的破灭，导致威尔第的政治兴趣突然冷淡。从1851至1852年，他创作的三部歌剧的主题大多与家庭或与爱情相关，它们是：《利哥莱托》、《游吟诗人》和《茶花女》。在《茶花女》中，政治完全被摒弃，而在《利哥莱托》和《游吟诗人》中，政治退至边缘。在这三部歌剧中，情感的中心是家庭，其中最具震撼力的场景检视了——采取的方式在某种程度上预示了弗洛伊德的观点——父母和孩子之间的紧张关系。在革命之后的几年中，政治思想似乎从威尔第的艺术意识中消失了。

随后的二十年中，当意大利民族主义逐渐复兴（尽管以新的姿态出现），威尔第创作了六部歌剧，其中政治兴趣再次显现：《西西里的晚祷》（1855）、《西蒙·波卡涅拉》（1857）、《假面舞会》（1859）、《命运的力量》（1862）、《唐·卡洛》（1867）和《阿依达》（1871）。自由和国家独立的观念仍是这些作品的重大主题，它们被一种全新的更冷静、更晦涩、更悲观的有关政治进程的观点所笼罩（相比较早期作品而言）。实际上，这些作品是当时新自由主义的真实写照；他们探索并赞美现实政治（Re-

---

① Francesco Maria Piave（1810—1876），意大利诗人，歌剧台本作者。

② 见"给弗朗切斯科·马利亚·皮亚韦的信，1848年，4月21日"（Letter to Francesco Maria Piave，April 21，1848），引自弗朗克·沃克（Frank Walker）著《威尔第其人》（*The Man Verdi*），纽约，1962年，第187、188页。——原注。
Frank Walker（1907—1962），英国音乐学家，作家。——译注

alpolitik)在欧洲历史中的重要作用,尤其对 1850 至 1860 年的意大利来说,更是如此。

威尔第中期歌剧中的政治复兴现象,反映了在卡米洛·德·加富尔[1]伯爵领导下意大利追求统一的运动。加富尔伯爵头脑敏锐手腕狠辣,是威尔第非常钦佩的一位政治人物,他清醒的政见也终被威尔第接纳。作为萨伏伊王室维克托·伊曼纽尔国王的首相,加富尔制定了一系列出色的外交和军事政策(包括与拿破仑三世的无条件结盟),1859 年,他将奥地利从皮埃蒙特区和伦巴第区解放出来。这件事对威尔第影响至深,既而接受了加富尔的邀请参加第一届国会的竞选,最后成功当选为国会议员。加富尔于 1861 年去世,没过几个月意大利王国成立。在之后的十年中,意大利的统一事业虽然未能完成,但它在加富尔势利所在的皮埃蒙特区当局的庇护之下,以他建立的强悍的政策方式继续进行下去。事实上,在这段期间"威尔第万岁"(Viva Verdi)的呼声意味着"意大利的维克托·伊曼纽尔万岁"(Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia)!

颇具讽刺意味的是——也许是恰如其分——1870 年意大利的统一却标志着威尔第作为一位作曲家,对政治的关注也走到了尽头。继《阿依达》之后,他的艺术作品泄漏了他对政治的幻灭,这是 19 世纪末许多知识分子的共同情愫。尤其是在意大利,国家的统一并未带来预料中的文化和道德的复兴。取而代之的是,1870 年后的意大利的政治生活充斥着小人当道、物质主义和腐败现象。因此,当威尔第在休息了近十年之后,于 19 世纪 80 年代至 90 年代期间重新开始创作时,完全抛弃了政治主题而转向更普遍、更永恒的事物时,我们对此不会感到意外。在最后的两部歌剧《奥赛罗》(1887)和《法尔斯塔夫》(1893)中,威尔第从席勒的作品(威尔第最伟大的政治歌剧作品都以它们为基础)转向莎士比亚的作品。这两部作品忽略政治的程度似乎和他早年于

---

① Count Camillo di Cavour(1810—1861),意大利自由贵族和君主立宪派领袖,撒丁王国首相(1852—1859,1860—1861)、意大利王国首任首相(1861),是萨伏伊王朝统一意大利的主要人物。

1848 年革命之后创作的歌剧一样。但它们关注的不再是家庭，而是婚姻以及婚姻中的磨难。意味深长的是，他的《法尔斯塔夫》中并没有哈尔王子一角。

只要将威尔第与莫扎特、瓦格纳和施特劳斯作哪怕最简单的比较，就可毫不费力地获悉他的歌剧比其他作曲家的歌剧更具政治意识。就威尔第而言，没有政治主题的歌剧是个例外——我们甚至可能认为那是少见的例外——而在莫扎特、瓦格纳和施特劳斯的歌剧作品中，没有政治主题反而是惯例。后两人的歌剧有时虽然引起政治解读（我们马上会想起乔治·萧伯纳的《完美的瓦格纳信徒》〔*The Perfect Wagnerite*〕），而在威尔第的歌剧中，并不需要这类别出心裁的政治解读。他歌剧中的政治主题具有显在性，而不仅仅只有潜在涵义。当帷幕开启，威尔第的作品呈现在舞台上时，我们可以期待发现自己正处于一副政治画面之中，通常，是位于权力斗争的中心。作品使我们强烈地感受到国家的存在以及它的道德规范。多数时候，舞台上的场景展现出真实的政治地缘面貌，它是历史真实的过程，剧中人物不是在享受权威就是在向往权威。伯爵、公爵、皇帝、主教、大审判长、总督、长官以及将军——他们生活在威尔第的歌剧世界中。只有《茶花女》和《法尔斯塔夫》是威尔第仅有的两部在剧中不曾出现任何来自权力世界人物的歌剧。没有一类这样的人物能构成莫扎特、瓦格纳和施特劳斯的歌剧。

威尔第与政治的亲密关系同时也解释了，为何他的歌剧都会以史学家所称的欧洲历史的近代时期为背景——即从 14 世纪至 16 世纪那段时期。这是欧洲国家制度形成的伟大时期，当时西欧重要的政治实体已在中世纪的封建残余中形成。这一时期不仅诞生了第一批现代意义上的国家，而且也出现了古典欧洲政治理论的伟大人物，他们主张国家的存在理由（raison d'état），在马基雅维利①、霍布斯②和洛克③的著

---

① Niccolo Machiavelli（1469—1527），欧洲文艺复兴时期意大利政治思想家、历史学家、军事理论家。

② Thomas Hobbes（1588—1679），英国唯物主义哲学家。

③ John Locke（1632—1704），英国唯物主义哲学家。

作中尤为显著。这几个世纪代表了欧洲漫长的历史中最具政治意识的时代,其成就可浓缩成路易十四的绝对君主制。

威尔第的歌剧中,有不少于 15 部是以欧洲国家的形成时期为背景,其中有几部非常著名:《埃尔纳尼》(1519 年的西班牙)、《路易丝·米勒》(17 世纪早期的蒂罗尔)、《利哥莱托》(16 世纪的曼图亚)、《游吟诗人》(1409 年的西班牙)、《西蒙·波卡涅拉》(14 世纪的热那亚)、《假面舞会》(根据制作版本来看,是 17 世纪的波士顿,或者是 18 世纪的斯德哥尔摩)、《命运的力量》(18 世纪的意大利和西班牙)、《唐·卡洛》(1568 年的法兰西和西班牙)、《奥赛罗》(15 世纪的塞浦路斯)、《法尔斯塔夫》(15 世纪的英格兰)。实际上,在威尔第广受欢迎的歌剧中,只有《茶花女》(1850 年左右的巴黎)和《阿依达》("法老时代"的埃及)不是以近代社会为背景。这种靠近欧洲国家的形成时期倾向也有助于我们了解,为什么很多歌剧并非直接关注政治,却营造出一种潜在的政治意识。例如,《利哥莱托》本质上有关家庭中亲情及其滥用的故事,但由于背景设在 16 世纪的意大利宫廷(刚开始与维克多·雨果的剧本一样,是在弗朗西斯一世的法兰西),因而作品在整体上弥漫着政治气息。同样,《假面舞会》是一部有关浪漫和背叛的戏剧,但政治氛围无处不在,甚至成了许多人物的主要动机。国家这一概念总是徘徊在我们意识的边缘。与之相对的是瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》(像《假面舞会》一样,作于 1859 年),其中政治完全被激情和反省淹没。谁会将《特里斯坦》描述为一部有关国王和背叛的大臣的作品?然而在《假面舞会》中,里卡尔多对雷纳托的背叛,虽然出于爱情的动机,但只有当它发展成政治问题时才达到悲剧性的维度。

莫扎特和瓦格纳不同于威尔第,他们极少将欧洲历史进程中国家的形成时期作为歌剧背景。莫扎特最著名的五部歌剧中,有四部的时间为当代或是接近当代,《魔笛》则发生在"古老的埃及"。[①] 对瓦格纳

---

① 《后宫诱逃》和《女人心》以 18 世纪为背景;《魔笛》被搬上舞台时,故事发生的时间也为 18 世纪,虽然博马舍为了权宜之计将背景设置在 100 年以前;《唐璜》不偏不倚地设置在 17 世纪中期。——原注

而言，他喜欢神秘的永恒世界。只有两部歌剧，《漂泊的荷兰人》和《名歌手》发生在近代早期。对于其他作品，瓦格纳或是完全将故事置于时空之外，或是在中世纪早期——实际上，这个时间如此遥远以至于它们看上去和《指环》中虚构的世界并无明显区别。我们对瓦格纳歌剧的总体印象是，所有一切都发生在很早以前，就像我们认为莫扎特的歌剧中的一切都发生在当下（即莫扎特生活的时代）。作为三大杰出的歌剧作曲家之一，唯有威尔第使我们意识到，一部歌剧不仅具有历史性，它还是对现在的一种时间延续。而莫扎特的歌剧就像启蒙运动一样，较少触及过去。瓦格纳歌剧中的过去看似无限遥远，威尔第的过去与现在相关，这不仅因为它更接近现代，还因为我们自身世界的政治制度来自这个过去。某种意义上，威尔第的歌剧以音乐的形式描绘了现代国家的建立过程。

现实主义不仅仅是一种政治现象。它也是 19 世纪重要的艺术推动力。文学和艺术领域中的史学家对这一事实有长期的认识，这种认识在一定程度上已经成为某种教科书似的陈词滥调。任何人只要对小说史、戏剧史或者是绘画史有所涉猎，都会知道在 19 世纪下半叶，艺术家越来越注重对现实的描绘，尤其是社会现实。但在音乐领域，并没有出现势均力敌的人物，理由很简单，因为音乐的写实能力非常有限。勃拉姆斯的交响乐几乎不能被认为比贝多芬的交响乐更具现实性，而大家都认可，沃尔特・司各特和托马斯・哈代、维克多・雨果和亨利克・易卜生，或者谢尔多・基里柯[①]和古斯塔夫・库尔贝[②]的作品具有相对逼真的艺术效果。

当然，像歌剧这样的混合性体裁，音乐可以依赖其文学脚本，因而使“音乐的现实主义”这一概念有一定的可信度。即，歌剧的脚本就像 19 世纪的小说、戏剧和绘画一样，也有同样的追求。尤其是在最后的二十年间，各种艺术开始关注“现实生活”中的人物和情境，抵制欢欣热

---

① Théodore Géricault(1791—1824)，法国画家，浪漫主义画派的先驱。
② Gustave Courbet(1819—1877)，法国画家，现实主义绘画创始人。

烈的浪漫主义和不切实际的情节——它们在从贝多芬至瓦格纳的歌剧中占重要地位。因此，所谓的真实主义歌剧——是指马斯卡尼[①]、莱翁卡瓦洛[②]的歌剧，在弱化的意义上，也包括普契尼的歌剧——经常被认为是戏剧和小说领域中自然主义在音乐上的对等物。然而，这样的对比只是表象多于真实。当我们分析这些歌剧的音乐，就会发现它们并不比早期歌剧中的音乐更适于描述现实。事实上，真实主义歌剧的艺术吸引力与当时的小说家和戏剧家理解的真实主义并没有多少关系。这些作品能在剧目中赢得一席之地，最重要的原因在于它们拥有无所顾忌的优美曲调。不可否认，它们的情感是粗犷的（或至少看上去是粗犷的），表达方法高度兴奋，但最终我们去看《乡村骑士》或者《丑角》的目的，不是要去了解意大利一个贫困乡村生活的悲惨真相（我们在阅读左拉的《萌芽》〔*Germinal*〕时，就能了解到法国一个贫困小镇生活中的悲惨真相），而是去欣赏美丽动人的旋律和激动人心的演唱。唯有在一个显著层面，19 世纪的歌剧音乐（相对脚本而言）可以说是变得更加具有现实性，即，逐步取消分曲和宣叙调之间的差别，这一差别清楚地暗示出人类的时间以两种不同的形态出现。当然，这种变化并不纯粹是音乐方面的，但它预示了音乐技术领域中的改革，尤其是在针对更长的音乐延伸如何发展结构控制力的问题。在莫扎特的歌剧中，基本的音乐单位通常持续三至四分钟，而在瓦格纳的歌剧中，乐曲可以贯穿整场戏。但真实主义还是不能作为有效的范畴来理解 19 世纪晚期的歌剧历史。

然而，如果将我们的视野缩小至政治的现实主义，或德国人所谓的现实政治（Realpolitik），我相信，我们就能够看出当时歌剧与思想史之间的密切关系，这种关系在威尔第中期的歌剧中显现无疑。首当其冲的是《唐·卡洛》。现实政治是指由权力因素支配而不是由意识形态支配的政治。历史学家总是把 19 世纪 50 年代出现的现实政治与艺术领

---

① Pietro Mascagni（1863—1945），意大利作曲家，指挥家。

② Ruggiero Leoncavallo（1857—1919），意大利作曲家。

域中现实主义战胜浪漫主义以及思想领域中自然科学战胜哲学(尤其是唯心主义哲学)相联系。代表的政治家有俾斯麦、加富尔和拿破仑三世,理论家中包括奥古斯特·孔德①、沃尔特·白哲特②和最重要的——德国历史学家亨利希·冯·特赖奇克。现实政治以一种相对精致的形式,同时也激发了雅各布·布尔克哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》(1860年)的写作,该作追溯了伴随14世纪至15世纪意大利王公无情的政治扩张而出现的现代个人主义。对这些现代独裁者来说,布尔克哈特写道,国家就是“一件艺术品”,“反思和计算的结果。”③布尔克哈特指的是路德维科·斯福尔扎④、科西摩·德·美第奇⑤,但他的著作也反映出那个时代的同情心理,其言论也很适用于俾斯麦和加富尔。

一般而言,现实政治的拥护者都是头脑清醒的自由主义者。他们是一群信奉19世纪40年代意识形态政治的人,但却对1848年发生的事件大为失望。虽然,他们的观点在很多方面存在差异,但我们可以总结出其政治信仰的一些共同特征。所有的现实政治主义者都有意避开政治理想主义世界——这是他们年轻时代的世界。在这个世界中,政治行动是受相对抽象的概念和总是很高尚的原则指导。“国家并不是艺术学院”,特赖奇克在柏林大学有关政治的课上指出——他从1874年开始开设这门课程,一直坚持到1896年去世为止。“如果国家为了促进个人的理想主义目标而忽视自己的力量,那么它就是在否定自己的本质并走向毁灭。”⑥现实政治主义者反对政治教条主义者和绝对主

---

① Auguste Comte(1798—1857),法国哲学家,实证主义和社会学创始人,主要著作有《实证哲学教程》、《实证政治体系》等。

② Walter Bagehot(1826—1877),英国经济学家,社会科学家和记者。

③ 见 Jacob Burckhardt,《意大利文艺复兴时期的文化》(*Cilivilization of Renaissance in Italy*),S. G. L. 米德尔摩尔(S. G. L. Middlemore)译本,纽约,1935年,第22页。——原注

④ Londovico Sforza(1452—1508),米兰公爵。

⑤ Cosimo de'Medici(1389—1464),意大利银行家、富豪,文艺保护人,开创美第奇家族对佛罗伦萨的统治。

⑥ 见 Heinrich von Treitschke,《政治》(*Politics*),Blanche Dugdale 和 Torben de Bille 译本,伦敦,1916年,第一卷,第24页。——原注

义者，以屈尊而不是蔑视的态度看待他们，坚持以实用主义构建公众生活。就像布尔克哈特笔下的文艺复兴独裁者，他们鼓吹“完全客观地处理国际事务，而不受偏见和道德约束。”①这样的实用主义以两种方式表现自己：首先，愿意与一些意见相左的名人、团体和政党妥协或者合作；其次，坦率承认在政治生活中对暴力的需求。“诉诸武力”，正如特赖奇克所示，“除非历史终结，否则将会永远合法。”②

现实政治的老手，通常是那些具有强大个人信念的人（例如俾斯麦），但与意识形态的政治家们不同，现实政治家清楚地将信念的精神世界和行动的现实世界区分开来。实际上，政治现实主义的真正英雄是那些能够为公众福利牺牲个人信仰和精神安宁的领袖。政治的伟大并不在于以个人最大的努力完成公众事业，就像政治理论家所做的一样，而是在于有规划地将那些个人生活的努力和牺牲约束在国家存在的理由（rasison d’etat）之中。总而言之，现实政治带来对领袖全新的赞赏态度，尤其带来了绝对的君主，其任务就是造就心理坚硬，孤独，以及冷酷无情。君主的处境完全可与西格蒙德·弗洛伊德著名的自我结构模式中的自我相抗衡；他是现实原则（Reality Principle）的奴隶，既不迁就自己的良心也不顺从自己的本能。威尔第用非凡的音乐同情心，在《唐·卡洛》中塑造的西班牙国王菲利普二世，正是这样一位政治领袖。

政治音乐

修　辞

通常，我们认为音乐不能表现政治思想。当然，歌剧从剧本来看可能具有政治性，歌剧音乐在这方面却非常具有偶然性。但我愿意做这样的猜测，威尔第音乐中的某些特征的确使他的歌剧具有独特的政治

① 见 Burckhardt，《文化》第 107 页。——原注

② 见 Treitschke，《政治》第一卷，第 65 页。——原注

意味。这些特征并不十分明确，并不能用精确的意识形态立场为之界定，但它们促成了威尔第歌剧整体上的政治氛围。可以说，这些特征构建了一个音乐世界，其中政治言论具有某种艺术意义。实际上，我认为这些特征解释了我们能够感受到如下事实：威尔第歌剧中的政治因素并不是外在作品的艺术逻辑。

这些特征将威尔第与他的美声歌剧前辈——罗西尼、贝利尼和多尼采蒂——区别开来。虽然他们在作品中也经常表现政治观点，但却采取同表现所有其他观点相同的温和、迷人，甚至是格外优美的方式。美声歌剧中的政治讨论，通常会让人觉得有点可笑，因为它们的形式和内容不一致。这种情况即使在罗西尼的《威廉·退尔》中也是如此，该剧像威尔第的《唐·卡洛》一样，也是以席勒的剧本为基础，也是一部公认的杰作。正如朱利安·巴登所述，罗西尼对自己歌剧中政治主题的冷淡令人吃惊；他以一种美学上的中立手法处理退尔手下的瑞士爱国者的出现，这种方法完全不适合威尔第。

我认为，使威尔第音乐如此适于表现政治的主要特质，正是所谓的修辞手法的运用。众所周知，修辞语言与日常语言截然不同在于它是用于公众消费。修辞语言不像我们用来与一位家人或朋友交谈的语言，它旨在表达更广泛的效力，以牺牲精巧微妙来达到剧烈的对比和明确的表述。修辞喜欢反复、追求结构平行、以及押头韵，这些方法在私人谈话中是不能被接受的。当然，这也是政治演讲的典型方式，如果运用得当，它会激起听众的热情。

威尔第在歌剧中，将许多这样的修辞手法转换成音乐陈述。他的表现方式完全是无拘无束的，他不屑于专家的好心建议，并且下意识地瞄准演出上座率。以赛亚·伯林（从与席勒作品的区别来看）称威尔第为“朴素的”(naïve)①作曲家，意为一个人的艺术反应总是很直接，从不通过哲学或美学抽象的过滤。将威尔第的音乐描述成精力充沛、生

---

① 见 Isaiah Berlin，“威尔第的朴素性”(The Naïvete of Verdi，1986)，《逆流》(*Against the Current*)，纽约，1980 年，第 287 页。——原注

机勃勃、强大有力和男性气概已成为一种共识。他在音乐上与德彪西形成反极，后者在所有伟大的作曲家中显然最不具政治性。

坦率而言，也许威尔第修辞风格中最显著的要素是巨大的音响。他和贝多芬一样，是所有重要作曲家中最能制造喧闹音响的一位。这种说法难以用经验去证实，因为它不仅只是一种印象，而且也难以量化。但我仍然相信，任何了解从巴赫至斯特拉文斯基的伟大作曲家的人，在经过深思熟虑之后都会同意我的观点。在创作喧闹音乐的其他作曲家中，马勒是其中一位，瓦格纳和布鲁克纳也可计入。但这些作曲家是用连贯从容的音乐具有的悠长绵延感来营造喧闹的片段，这对威尔第来说显然不可思议。威尔第就像一位政治演说家，不能长久保持平静状态。将唱针随意放在威尔第歌剧的唱片上，通常都会听到巨大的喧哗。这种情况在他早期的歌剧中尤其明显，它们是经典剧目中音响最辉煌的作品。相对而言，与《利哥莱托》之后创作的歌剧相比，早期作品中的政治主题也更加一致和明确。即使是成熟的威尔第，仍是最少沉默的作曲家之一，完全符合这一特点的歌剧有《游吟诗人》、《命运的力量》、《唐·卡洛》、《阿依达》，甚至《奥赛罗》(也许，该剧最后一幕包含了威尔第所有歌剧作品中最连贯宁静的音乐)。这些歌剧直白地说，要比莫扎特、瓦格纳或者甚至施特劳斯的歌剧更喧闹——更不必说像德彪西和布里顿那些较为内向的作曲家了。

例如，典型的威尔第风格是位于拉达梅斯著名的咏叹调《天仙般的阿依达》(*Celeste Aida*)之前的宣叙调。男高音的思绪被小号和长号明亮的声音不时打断，没有一位美声歌剧作曲家能想象到这样的效果。《命运的力量》不容分辨地开始于管乐上坚定有力的三个八度音程。这些音乐姿态具备了政治演讲中的大胆，甚至是无所顾忌的特征。它们只是威尔第常用的管乐合奏——也是乐队音量的最终来源——达到理想修辞效果的众多例子之一。威尔第的管乐并不追求延续的、赞美诗般的持续效果，这在瓦格纳和布鲁克纳的歌剧中可以经常听到。它们的目的是为了突出，为了强调，为了陈述观点。在早期和中期的歌剧中，这种方法有时表现为用一支小号强调声乐旋律(如《利哥莱托》中的

二重唱《啊，复仇》〔*Si，vendetta*〕）。此后，威尔第的方法变得更加细致，但并未放弃运用铜管乐的习惯——如在《假面舞会》中写出名字前那不祥的小号独奏声，以及《奥赛罗》的开场部分，小号在所有歌剧中最恐怖的暴风雨音乐中嘶吼着，惊声尖叫着。

铜管在威尔第歌剧中的一个特殊用法具有相当明确的政治性，即他喜欢用“banda”（意大利语，意为军乐队）的基础：一组主要由铜管组成的乐队在舞台后方演奏（偶尔也会在舞台上演奏）。许多评论家遗憾地认为，这一作曲特点是由于威尔第年轻时在家乡巴塞托担任军乐队指挥所遗留下来的职业习惯。不管怎样，对我而言，威尔第的军乐队音乐与他宏大的音乐和戏剧意图并不冲突。它仅仅代表了隐藏在作曲家许多歌剧表象之下的政治冲动中一种更清晰的结晶。可以说，军乐队音乐的政治性很明确，它使人联想起游行、集会和演讲。而在威尔第的任何一部歌剧中，当军乐队中的舞台铜管乐奏响进行曲时，我们几乎可以断定这是政治的暗示。

标志政治时刻一个相对直接的运用是，威尔第在《麦克白》中为邓肯国王的进场创作的富于召唤力的进行曲。舞台军乐队在《唐·卡洛》宗教审判那场戏中作为皇家列队的伴奏音乐，或是在《阿依达》中在《凯旋进行曲》之前奏响，同样制造出类似的政治意识。相同的方法也可用于反讽目的，当维也纳大使离开之后奥赛罗被伊阿古控制时，我们听到舞台后方传来的号角声。同样，《利哥莱托》开场军乐队辉煌的音调模进营造了曼图亚公爵府邸紧张又辛辣的政治气氛。其他作曲家中，没有任何一位，甚至包括威尔第的美声歌剧的先辈们，能如此频繁地运用这个手法或达到如此惊人的效果。

我认为，在威尔第偏爱的封闭式的音乐曲式——其中反复和清晰的音型是主要手段——中，还有一个标志性的修辞效果。当然，这类模式曾是美声歌剧的基本手段，也许它在威尔第手中能够获得修辞效果的原因在于，作曲家本人对它的坚持使用，而他同时代的人，尤其是瓦格纳，正在逐渐放弃这一手法。即，正是在那几年中，当瓦格纳力图使自己的音乐更加紧扣脚本剧词，威尔第则继续让音乐结构不受拘束。

如果他要表现一短段优美的旋律，他会在剧词中找借口去重复它，这个习惯再次说明了威尔第较少有音乐上的窘迫感，也是这个特点使他无所顾忌地运用铜管乐。

威尔第坚持公式化的方法最著名的例子——与他的军乐队音乐一样，使音乐学家们大为失望——是他直到创作成熟期仍继续使用卡巴莱塔(cabaletta)，卡巴莱塔是活泼、激昂、炫技的两段体咏叹调的结束部分。它是典型的讲台式音乐，就像进行音乐演讲，与政治家或牧师风格化的演讲总结十分相似。此外，从特征上看，威尔第的卡巴莱塔比前人更加响亮更快速。这些分曲与更大的竞唱性片段一起，是早期歌剧的光荣之笔，全然没有细致的变化，坦然沉湎于最直率的修辞性姿态中。此外，卡巴莱塔在威尔第的《利哥莱托》、《游吟诗人》和《茶花女》的音乐架构中，仍发挥重要作用。我们甚至可以在晚期的歌剧中也能发现它的踪迹，例如《假面舞会》中雷纳托的《你所有的只是羞耻》(*Dunque l'onta di tutti sol una*)和《命运的力量》中唐·卡洛的《哦，他得救了》(*Egli è salvo*)。但即使卡巴莱塔不再有效，威尔第的音乐仍然继续展现出一种比他同时代伟大的作曲家更清晰明了的音乐模式。《唐·卡洛》中，菲利普国王的独唱中具有令人钦佩的精确心理和内心情感刻画，但观众也会注意人声部分的旋律一路返回至咏叹调开始处美妙的音调：国王可能正在思考人生的空虚，但也在演唱美妙的曲调，威尔第在让他至少重复演唱两次之前，是不会结束这一场戏的。而在这样的创作生涯晚期，瓦格纳可能会压抑这种毫不掩饰的音乐冲动。

这种音乐模式的修辞作用，在局部层面上的支持是对重音强烈、节奏规则的伴奏的偏好。这便是著名的"大吉他"(big guitar)效果，它可比之为公众演说家对反复和修辞排比的喜爱。几乎到他生命的结束，威尔第一直喜欢赋予乐队强有力的节奏脉冲，即使当这一规律与句法或者戏剧逻辑出现不一致。对部分听众来说，《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》中一个令人失望的地方，便是它们在这方面显得比较矜持节制。然而，一般来说，威尔第决不会因为将音乐置于强有力并一成不变的伴奏中感到尴尬，也不会为表明他作品中的人物不以日常语言，而是以演讲

强调的方式来说话而尴尬。始终得了到乐队精致支持的卡巴莱塔，只不过是这种倾向最极端的表现而已。

威尔第音乐中另外一个密切相关的修辞元素，是作曲家无法抗拒——如果这样表达合适的话——对相对方整的旋律的运用。威尔第在音乐史中具有最旺盛的旋律创造力，他的特点表现在运用旋律天赋时丝毫不胆怯。他不断地创作出令人难忘的旋律，因为它们极少会让我们失望。有时这些旋律看上去如此质朴，以至于近乎平凡，我们也很好奇，如此不可避免的旋律竟然以前没有被人用过。当然，在现实中，这些旋律当然绝不是朴实无华的，我们从威尔第的草稿中（如《女人善变》的手稿）获悉要正确处理旋律有多么不易。

威尔第在成熟期创作的歌剧《命运的力量》的第一幕中，莱奥诺拉和唐·阿尔瓦多的二重唱就是一个极好的例子。二重唱典型的 16 小节结构被完整地分成四个相同的乐句。前两个乐句很好辨认，以常规的四分音符旋律为主，几乎围绕着主三和弦进行。第三乐句保留了相同的四分音符节奏音型，听上去好像只是在一个由三个音符组成的音阶上来回跑动。最后一句包含了违背旋律四分音符结构的唯一明显特征，很容易被当作是对起始两句主题的回应。也许有理由认为旋律很单调，但威尔第并不为此感到懊恼，因为他让男高音和女高音分别独立演唱，接着再让他们一起把旋律的大部分重复一次。还有一个非常相似的片段可见于《假面舞会》中雷卡尔多和阿梅利亚的二重唱“allegro con brio”（有活力的快板，卡巴莱塔）部分，尤其是开始两句：我们再次听到规整的四小节结构，再次听到连续的四分音符，再次是人声在一个异常简单的大三和弦上游走时，再次重复三次——旋律分别由男高音和女高音演唱之后，他们合起来稍加变化地重复一遍。总之，微妙处减至最小，而效果被无限扩大——这正是使我们联想起政治家言论的特质所在。

当威尔第灵感迸发时，他似乎能够以一个接一个的不可避免的旋律来创作整场戏。《阿依达》第四幕中拉达梅斯和阿莫纳瑞斯的二重唱便是一例。《游吟诗人》中的大部分音乐也是如此，旋律的肆意挥霍几

乎到了令人发指的地步。我认为，这些旋律的清晰明了和无限丰富制造出高度的修辞效果。威尔第从不花力气使旋律明亮的线条变得柔和，将它们塑造得比日常生活语言更模糊、更隐晦，正如作曲家穆索尔斯基、德彪西或亚纳切克的处理方法，这些旋律保持着优美乐句的夸张线条。此外，威尔第用和声体系（有时很复杂）来支撑这些外露的音乐姿态，试图使作品的结构考虑（在德奥音乐中很重要）服从于为辉煌的旋律提供所需的支持。威尔第的和声在乐谱上看起来并不见得很好，他的和声更关注内心的满足，它与他的旋律质朴性相匹配。

制造修辞效果的另一种方法是威尔第对结束场景的非凡处理，它往往高度兴奋，速度比其他作曲家笔下的结束场景更快。在剧情结束时，威尔第极其喜欢驱使歌唱家和乐队进入疯狂状态，以惊心动魄的力量来结束。他的速度结合音量取得的效果，可与一位雄辩的演说家在群情激昂的听众中所激起的集体狂热相媲美。这个特征（超越了其他任何特征）使评论家认为威尔第的歌剧具有非凡的活力，它与先辈们那些温文尔雅，甚至无精打采的结束部分形成鲜明反差。歌剧中"影响群众"的倾向反复出现，即使台上只有一个人。卡巴莱塔通常担当这一功能，如在《游吟诗人》第三幕，曼里科以《可怕的熊熊烈火》结束全场。在其他场景中，威尔第用果断的进行曲，或以罕见的加速紧缩来结束宏大的合奏（唱），来达到相似的强烈程度。《阿依达》凯旋场景的结束部分也许是最明显的力证：威尔第将恢宏的舞台气势结合逐渐加快的速度，传达出狂热的情感与行动的意义。

凯旋的场景（为欢迎归国埃及军队的盛大集会）当然是明确无误的政治时刻。但威尔第在很多结束部分以修辞手法处理速度，即使这些结束部分看似缺乏任何显著的政治意义。《游吟诗人》第四幕莱奥诺拉与卢纳伯爵的二重唱，其速度快得令人无法容忍（实际上是无法原谅），而它的快速似乎与即将到来的主题毫不相干：一个女人为了营救心上人，同意（并非真正同意）顺从于一个令她厌恶的男人。当普契尼在《托斯卡》第二幕处理类似情境时，他小心翼翼地创作音乐，使它能够暗示两位主人公渐变的情感和意图。但威尔第牺牲了所有诸如此类的心理

微妙变化，只考虑保持飞快的速度驱使整场戏走向令人战栗的结束。的确，这种不考虑脚本和戏剧的做法，在他的美声歌剧作曲先辈们中间是绝对的实践。但威尔第的处理使人去关注手法本身，这不仅是因为他创作的那个年代，其他作曲家（尤其是瓦格纳），正朝着使音乐贴近脚本的方向前进，而且还因为他本人在其他地方（如《茶花女》的最后一幕）放弃这个风格化的方法以获取更加自然的印象。内容与方法之间明确的不一致使我必须在此说明，威尔第对唱段中速度的利用（像莱奥诺拉和卢纳的二重唱这类片段）基本是作为修辞手段，但这种特征——喧闹的音响和外在的旋律——使他的音乐非常适合政治目的。无需赘言，修辞手法的运用丝毫不意味着艺术品质的低下。

权力的人声

我已经述及威尔第音乐的几大特征，是它们（在我看来）促成了威尔第歌剧的政治气氛。在此，我想提出一个更加特殊的歌剧手法——虽然在本质上也是一个音乐手法——它同样营造出威尔第歌剧的政治气氛。我记得是威尔第创造了能传达权力意识的人声类型，并对它们进行探索。可以说，是威尔第通过写作不符合公认的声乐类型的音乐，要求歌唱家为了掌握角色就必须发展全新的演唱技巧，从而使这些声部得以诞生。在这方面，威尔第两项最重要的创造便是高男中音（high baritone）和戏剧女中音（dramatic mezzo）。不论在音量上还是声音张力上，这两种声音与它们的先辈们有很大不同。同时也传达出确凿无误的权力意识。

威尔第的“权力的人声”来自对声音资源的一种综合开发，这与其他歌剧作曲家的创作形成有趣的反差。所有伟大的歌剧作曲家，从莫扎特至布里顿，可以说都对男女声之间独特的平衡（或不平衡）关系有所偏爱。基于这一点，事实上也从所有其他方面考虑，莫扎特建立了平衡的标准：在莫扎特著名的歌剧中，男女声之间的比例关系达到惊人的平衡。如果说在《魔笛》中存在偏袒男性的倾向，那么在《女人心》中存在偏袒女性的倾向也是正确的。虽然，在该剧中男女角色在人数上完

全相等，但女性角色在音乐上占绝对优势。与莫扎特相反，以瓦格纳和布里顿为一方，以普契尼和施特劳斯为另一方的两组作曲家，则代表了声音不平衡关系的两种截然不同的形式。瓦格纳和布里顿非常偏重男性角色。瓦格纳的《齐格弗里德》是一部长达四小时的歌剧，女性角色（其中之一还是以森林鸟的形象出现）的演唱时间却只有三十分钟。而在《比利·巴德》中，布里顿成功地创作出一部完全没有女性声音的歌剧——如果我们对四个童声高音忽略不计的话。在另一个极端，普契尼和施特劳斯以偏袒女性角色而闻名。《蝴蝶夫人》第二幕对女性的关注与《齐格弗里德》对男性的关注如出一辙，在施特劳斯的歌剧中，绝大多数著名的声乐唱段都是在表现女性，尤其是那些人声漂浮在线谱之上的唱段。

需要指出的是，威尔第在平衡男女角色时，显然偏向莫扎特的男性角色这边，但他既不像瓦格纳也不像布里顿那么极端。可能是他为女性的声音塑造了许多著名的个别角色，造成我们忽视了他的歌剧在总体上偏爱男性的事实，中期作品尤其如此。然而，在威尔第成熟期创作的歌剧中，我们通常发现一个或者至少两个主要的女性角色与两个、三个，甚至是四个同等重要的男性角色形成对抗。如吉尔达必须使自己（只得到马德琳娜微不足道的帮助）单独对抗公爵、利哥莱托和斯帕拉富奇莱。《游吟诗人》中，主要的男性（曼里科，卢纳和费兰多）与两位女性（莱奥诺拉和阿祖切娜）相对抗。《茶花女》中的薇奥莱塔只有得到小角色弗洛拉的支持以对抗阿尔弗雷多（男高音）和阿芒（男中音）。

比例的失衡从《西西里晚祷》至《唐·卡洛》的歌剧中变得愈加明显，也是在这些歌剧中，威尔第的关注越来越具有政治性。前两部歌剧——《西西里晚祷》和《西蒙·波卡涅拉》中，不平衡现象更是达到极致。《西西里晚祷》使一位女高音面对三位主要男性角色，以及一大群男性配角。《西蒙·波卡涅拉》中，男女比例为 4 比 1——这个事实解释了歌剧不寻常的阴郁气氛及其相对不受欢迎的原因。在之后的两部歌剧（《假面舞会》和《命运的力量》）中，威尔第朝着较平衡的方向发展，但也只是从戏剧角度引入一些无关紧要的人物而已。虽然两部歌剧都

包含一个主要的女性人物(阿梅莉亚和莱奥诺拉),但威尔第通过在前者中创造一个女中音占卜者,在后者增加一个更加多余的女中音吉普赛人,并且将《假面舞会》侍从一角设计为花腔女高音的处理来驱散歌剧中的阴郁气氛。相反,在《假面舞会》中有两个强大的,引人注目的核心男性声音(以及一些重要的男配角),《命运的力量》中则有四位男主角(阿尔瓦罗、卡洛、瓜地阿诺和曼里托),即使第五位角色(卡拉特拉瓦侯爵)也有充足的唱段使它必须由重要的演唱家担当。在最伟大的政治歌剧《唐·卡洛》中,这种不平衡现象也很极端。当然,《唐·卡洛》与其他的中期歌剧不同,该剧中有两位重要的女性角色,在戏剧上也是必不可少的人物。就像《命运的力量》中的女性,这两位女性要面对四位重要的男性(菲利普、卡洛、罗德利哥和大审判长),也要面对第五位男性——修道士——该角色同样需要重要演员担当。在威尔第中期的伟大歌剧中,他的男性霸权主义是成熟的瓦格纳歌剧中的两倍。

当然,作为对女性角色的补偿,威尔第为她们写出具有惊人抒情感染力的悠长宁静的咏叹调,因而相对其他情况而言,无疑给这些角色增添了更重要的分量(并使她们更有吸引力)。尤其是他为女性角色设计出高高在上的激昂乐段,它们是威尔第旋律风格中独特的光芒——绵延的音乐线条庄严地攀升至高音区域,然后庄严地回落。《假面舞会》中,阿梅莉亚的《请允许我,先生》(*Consentimi, o Signore*),可被视为此类音乐的原型:完美的声音弧将女高音从中音区的 B 音带到高音 A,然后再回到低音主音 E。

尽管如此,男性角色还是占主导地位。也许他们没有最精彩的音乐,但是他们拥有更多的音乐,因此,将唱针随意搁在威尔第的唱片上(尤其是中期歌剧作品),我们不仅会发现音响喧闹的事实,同时还会获得男性气概的印象。我认为,这个现象为营造歌剧的政治氛围起到重大而微妙的作用。毕竟,男人是政治文化的承载者,女人则生活在家庭和浪漫的世界中。男人谈论战争和国家,女人——尤其是威尔第作品中的女人——谈论和平。在 20 世纪晚期,我们不再接受这种必然的劳动分工。然而,这确实是 19 世纪精神世界最明确的固定模式,威尔第

的歌剧创作在这一模式中完成，并被记录在19世纪如约翰·罗斯金的《谈国王的宝藏》（*Of Kings' Tresuries*）①和《谈王后的花园》（*Of Queens'Gardens*）②等具有代表性的文献中。因此，我们在威尔第中期的歌剧中听到普遍的男性声音，至少传达出一种暗含的政治信息。它的作用就像是一个持久有声的暗示，提醒我们故事发生在政治舞台上，而演员就是争权夺利的斗争者。

在这种阴暗的、压倒一切的男性声音背景之外，出现的威尔第的两种最著名的人声类型：高男中音和戏剧女中音，从纯粹的声音角度来看，它们刚好互补。它们都是威尔第从固有的人声类型中获得，并探究了其特殊的一面——演唱家音域的特殊部分。就高男中音而言，威尔第写的音乐迫使演唱家的音域比标准的（或传统的）男中音音域高出三度，使经常演唱的音接近音域极限（F、♯F和G），这是男中音在演唱莫扎特、罗西尼、贝利尼，或者多尼采蒂时很少触及的（如果曾经要求这样演唱的话）。相反，戏剧女中音被要求在低于音域的下三分之一区域演唱大段音乐，特别强调线谱底端的音，女中音可以通过胸腔共鸣唱出这些音。这两大改变的效果是将男中音和女中音的声音扩展至一个音域，在这一音域中他们唱出的声音比常规更响亮、更具穿透力。男中音在高音区域可以达到无与伦比的感染力，因为声音的基本音质还保持厚重感和男性气概，而我们听到明亮的声音总是会联想起男高音。换言之，高男中音是将辉煌和厚实独特地结合在一起。就像威尔第的女中音用胸腔演唱，也可以使声音达到一定的音量，使自己即使在最厚重

① 全名为《芝麻——谈国王的宝藏》。"芝麻"是借用《天方夜谭》中强盗用以打开藏宝大门的咒语，它意味着有力量开启宝藏的钥匙。所谓"国王的宝藏"并非什么金银财宝，而是历代先贤留下的智慧。本书讨论读书的重要性。——见《罗斯金散文选》后记，沙铭遥译，百花文艺出版社，1997年。

② 全名为《百合——谈王后的花园》。"百合"是《圣经》中美丽、纯洁与和平的象征。作者用它代表女性，而"王后的花园"就是指她们所管理的家。本书论述妇女的地位和作用，以及妇女教育问题。——出处同上。

的乐队伴奏下也能突显出来。这种刚烈的女性声音通常有一种令人意外的、低沉的自信感。

这两种典型的威尔第声音——气势如宏的高男中音和咆哮低吼的低女中音——造成巨大的权力印象。他们的音调具有其他人声类型极其少见的权威感，而威尔第为其他人声类型而作的音乐——至少在音域上——与他的前辈们所写的并无太大差别。另外，高男中音和低女中音在威尔第的歌剧中用来表现类似的心理目的，前者暗示政治，后者暗示性爱。

高男中音是最卓越的政治声音。在威尔第歌剧中，这种声音的承载者通常是一位权威人物，也可能是一位有着政治野心的人物。确切地说，威尔第创作的一些最放肆和最具修辞效果的卡巴莱塔——我所称的讲台式音乐（platform music）——正是为这种声音夺身定做的。在早期歌剧中，高男中音几乎是清一色的政治人物。他们中最著名的有巴比伦国王纳布科（同名歌剧），《埃尔纳尼》中的西班牙国王唐·卡洛，《福斯卡利父子》中的威尼斯总督弗朗西斯科·福斯卡利，以及苏格兰麦克白国王——早期最著名的男中音角色。威尔第将延伸的高音区域与强劲的节奏动力相结合，使这些角色作为一种类型比以往的男中音更具力量。

在威尔第早期成熟的歌剧中，家庭是作曲家关注的中心问题，因此，高男中音的权威成为家庭式的权威，而非严格意义上的政治权威。这一时期的威尔第三大著名的男中音——《茶花女》中的阿芒、利哥莱托和《路易丝·米勒》中的米勒——是具有权威的、甚至是独裁主义的父亲，他们的权力通过许多高音区恢宏的乐句表现出来。可以说，虽然他们是在狭小的家庭之内行使权力，但他们的演唱却具有国家政要的专断魄力。这点尤其可在利哥莱托身上得到体现，他服务于一位真正的国家政要（曼图亚公爵），而他令人吃惊的高男中音唱段，使他比有名无实的主人（男高音）似乎更具不可匹敌的力量。

1850至1860年间，威尔第创作出一系列高男中音角色，他们的声音恢复了承载角色所需的政治责任。中期伟大的男中音政要是《西西里晚祷》中的西西里长官圭多·德·蒙弗蒂，西蒙·热那亚总督波卡涅拉（通常被认为是最杰出的威尔第男中音角色），《唐·卡洛》中的波萨侯爵、佛兰德的自由代言人罗德利哥，以及《阿依达》中的埃塞俄比亚国王阿莫纳斯罗。（这一时期的其他三位高男中音角色，可以说是政治的边缘人物：《游吟诗人》中的卢纳伯爵，《假面舞会》中的政府秘书雷纳托，以及《命运的力量》中的卡尔特拉瓦侯爵之子唐·卡洛·德·瓦尔加斯。这些角色虽然没有早期歌剧中的男中音那般虚张声势和具有与威尔第成熟岁月相适应的心理微妙特点，但它们在音乐上很容易被认为与纳布科和麦克白具有一脉相承的关系。毫无疑问，这些角色在声音上非常适合那些同样擅长演唱威尔第知名的父亲角色的演唱家。这些角色再次将男中音带入具有强大感染力的高音音域，而这个音域是早期的作曲家不敢尝试的，也正是这个音域以绝对的权威产生共鸣。

我们可以从这方面衡量威尔第的成就，从而更好地理解他的政治暗示——如果我们将威尔第的男中音与莫扎特重要的男中音相比。莫扎特的角色一般分配给了男中音的有阿尔玛维瓦伯爵、古列尔莫、帕帕盖诺以及（并不总是）唐璜和费加罗。这些角色从未唱过一个高于♯F的音，音域通常比威尔第男中音低三个音。实际上，唐璜和费加罗的音乐通常由相当低沉的男低音来演唱。此外，这些角色中没有一人被赋予充满活力的音乐，而这通常与威尔第男中音紧密相联。莫扎特与威尔第风格的不同，还通过莫扎特为女高音而作的音乐显示出来。他的女高音与威尔第的女高音一样需要高超的演唱技巧，因此，能演唱菲奥尔蒂利吉（《女人心》）的女高音也能演唱威尔第歌剧中的任何女主角，而即使是最自信的帕帕盖诺也会被利哥莱托、西蒙·波卡涅拉或者阿莫纳斯罗所压制，这些角色对莫扎特的男中音而言，在高音区大约有一段的差距，而且力量明显不够。有趣的是，不论是瓦格纳，普契尼，还是施特劳斯，都没有对男中音提出如威尔第一样的要求。一般来说，瓦格纳的男中音在音域上比威尔第至少低一度，普契尼只写过一个男中

音——斯卡皮亚——在声音上与威尔第笔下的男中音相同，而施特劳斯在歌剧中则基本上忽视男中音。

"威尔第男中音"——一张贴在如当代的谢里尔·米尔恩斯[①]与上世纪的罗伯特·梅里尔[②]和莱奥纳德·沃伦[③]身上的标签——首先是指一位拥有非凡的高音延伸力和巨大音量的歌唱家，这两个特点是威尔第个人对这类声音的要求。如前所述，威尔第男中音尤其适合演唱政治音乐，或者让人想到政治命题。它厚重低沉，它的音色在本质上具有男性特征。实际上，大多数成年男子都拥有这种标准的音色。因此，它能表现成年男子在我们的文化中享有的"天然"权威，与表现为异常热情的男高音的更高音域（年轻男子沉醉于爱情的声音）和年迈的庄严老沉的男低音的更低音域形成对比。可以说，男中音天生就是领导者。他的成熟足以使他免于爱情的羁绊，而且也不会因为年纪太大而退出人生舞台。

在这些熟悉的心理联想之上，威尔第又添加了一些额外的东西：暗色、厚重、有力的高男中音被迫要在高音区的极限地带演唱，他必须要在巨大的压力下才能正常发挥。我们听到男中音从 C 音至高音 G 的音域具有非同一般的宏亮和气势。高男中音听上去很少是对话性的（如莫扎特的男中音），而总是上升到雄辩的修辞高度。即使在演唱者对着一个人说话时，升高了的音调也造成演讲的效果。这样的声音和演唱方式使它们非常适合塑造政治人物——他们是一些高谈阔论的人而不是彼此亲切交谈的对象。

威尔第的另一种权力的人声，戏剧女中音，与她的对手男中音相比是较模糊的声种。为了创造这类声音，威尔第开发了女中音最具力量的发音地带——她的最低音域，在这一音域，声音并不来自平常的头腔

① Sherrill Milnes(1935—)，美国男中音歌唱家。
② Robert Merrill(1917—2004)，美国男中音歌唱家。
③ Leonard Warren(1911—1960)，美国男中音歌唱家。

而是来自胸腔。女性用胸腔发声的独特之处能被即刻识别出来，即使对从未经过训练的耳朵来说也是如此。它听上去完全不像淑女的声音，它几乎具备男中音似的强大力量。因此我们会期望，用胸腔演唱的女中音会去从事一件男性从事的事业——比如政治。

有趣的是，当威尔第19世纪40年代开始创造这类声音时，他似乎非常准确地朝着一个方向前进：威尔第的女中音（就像威尔第男中音一样），注定要为政治事业出现。同时这也是事实，威尔第女中音出现在作曲家中期的歌剧中，第一个适当的例子是《游吟诗人》中的阿祖切娜——促使声音产生的政治抱负已经转变成一件不同的事：性。强大的不言而喻的男性气质继续保留下来，但它们已经朝着私人领域发展——一方面是家庭，另一方面是爱情。因此，这种声音成为威尔第探索母子之间令人苦恼的、经常是恋母情节关系的主要工具，也可以用来表现绝望女人的痛苦。很坦率地说，19世纪在它的意识形态领域并没有为政治化的女人提供安身之地。因此在女人手中，权力转化为性的表述。同时我们也不难察觉出，在威尔第伟大的女中音角色身上，政治欲望以性的形式出现。

最能体现这种声音的政治意味的两个角色是《纳布科》(1842)中的阿比嘎蕾(Abigaille)和《麦克白》(1847)中的麦克白夫人。从技术上看，她们都是女高音，而实际上她们演唱的音比任何威尔第中期创作的女中音要高出许多。阿比嘎蕾音域达到高音C，麦克白夫人甚至必须唱出高音^{b}D。然而，事实上所有评论家都认识到，这些角色之所以能够作为著名的威尔第女中音的声音先驱，正是因为作曲家在她们身上采用了女性的胸腔发声法，其方法为他的那些作曲前辈们所不知(虽然贝利尼的德鲁伊特祭司诺尔玛——也是一位政治人物——表现出对胸腔发声的独特喜爱)。因此，能够胜任这些角色的演唱家也可以是拥有不寻常力量的胸腔共鸣的女中音或者是戏剧女高音(像马丽亚·卡拉斯[①])。当然，这些角色并不很适合传统的女高音，她们极少由那些擅

---

① Maria Callas(1923—1977)，希腊女高音歌唱家。

长威尔第成熟期的女高音角色的演唱家来担当。

因此,从声乐角度来说,阿比嘎蕾和麦克白夫人非常接近晚期歌剧中经典的威尔第女中音。她们最突出的特点是气势凌人,甚至有暴力倾向(尤其在低音区)。此外,这些角色——不像她们后来的女中音——显然都是政治人物。麦克白夫人——在威尔第的歌剧和莎士比亚的戏剧中一样——都被政治所毁灭。毕竟她是丈夫谋杀野心的主要鼓动者。同样,阿比嘎蕾完全是个具有政治野心的人物,威尔第赋予她微不足道的浪漫情趣,她的声乐生命来自于她是父亲尼布甲尼撒二世的代言人,最后她为了使自己成为巴比伦的君主废黜了父亲的王位。

威尔第为这些女性创作出从未有过的自信的音乐,它们要求歌唱家把声音低沉至男性发声的胸腔部位,这种情况以前在歌剧中从未出现。也许最引人注意的例子是位于阿比嘎蕾重要的咏叹调之前的宣叙调,在此,威尔第要求歌唱家在一个音节上从高音 C 大跳两个八度到低音 C(运用胸腔共鸣)。这里的效果让人惊骇。聆听这两个角色,我们会发现女歌唱家的胸腔共鸣能很好地为威尔第的政治旨趣服务,其方法与在男性角色中升高男中音的音域相似。

当然,还存在一些截然不同的情况。伟大的威尔第女中音角色是阿祖切娜,埃博利公主(Princess Eboli,《唐·卡洛》中)和阿姆内丽丝(Amneris,《阿依达》中)(中期其他的两个角色——《假面舞会》中的乌尔里卡〔Ulrica〕和《命运的力量》中的普莱齐奥西拉〔Preziosilla〕——两者均通过相同的声乐手段来塑造,但音乐相对较短,也缺乏阿祖切娜、埃博利公主和阿姆内丽丝的戏剧重要性)。如果一位女歌唱家善于诠释这些角色(如同一位男歌唱家驾驭高男中音角色一样),她有可能被称为“威尔第女中音”,这一标签意味着演员拥有宽广而深沉的音色,最重要的是有能力运用胸腔强有力地唱出谱表中央从低音 C 至 G 的音。威尔第为这些角色创作的大多数极具效力的音乐,不是在这个极低沉的音域当中,就是经过这个音域。

与阿比嘎蕾和麦克白夫人不同,阿祖切娜、埃博利公主和阿姆内丽丝并不完全关注政治。她们更致力于对个人目标一心一意的追求。

《游吟诗人》中半疯癫的吉普赛女郎阿祖切娜，在剧中多数时候处于恍惚状态，不是沉浸在替母报仇的幻想中，就是处于谴责自己谋杀儿子的懊悔中。埃博利公主和阿姆内丽丝本质上都是在爱情中遭受挫折的角色。她们运用自身的权力（埃博利公主是西班牙国王的情妇；阿姆内丽丝是埃及国王的女儿）去追求爱情，一旦遭到拒绝，就可能对她们的预期情人进行报复。

这些母性形象和性别形象，通过和她们的政治前辈完全相同的方式来表现声乐技巧。她们的演唱异常狂热，未经修饰的声音从胸腔咆哮而出，迸发出前所未有的音量。如果演绎得当，她们通常就是当晚演出中的声乐女英雄：一位出色的阿祖切娜、埃博利或者阿姆内丽丝可以弥补整个演员阵容的缺憾。她们不可抵挡的声音气势，时常造成性别模糊的印象。称她们具有男子气概不太恰当，但她们的确非常不优雅。从声音和情感两方面而言，阿祖切娜几乎淹没她的养子曼里科——曼里科以典型的恋母方式在演唱时多数时候追随阿祖切娜而不是他的情妇莱奥诺拉。埃博利和阿姆内丽丝是让人恐惧的，甚至是没有生殖能力的女性，她们频繁而令人生畏地将声音低沉至胸腔（尤其与高高在上的女高音角色伊丽莎白和阿依达形成对比）的演唱，使人感到音乐中危险的非女性力量。声音的证据透漏出，这三个角色由于过于凶猛而不能成为真正成功的母亲或爱人。因此我认为她们是不成功的政治人物。从声乐角度看，她们有能力控制事情，她们能够轻而易举地主导国家事务就像她们主导音乐的进行一样。

在威尔第成熟时期的歌剧作品中，高男中音和低女中音的组合是最后一个，也是更具微妙政治效应的来源。男中音和女中音重新定义了威尔第包括所有声部在内的音域。他们基本上通过必须提高各自演唱的水准来获得这个效果。这便使每种声音类型具有新鲜感，更重要的是，它导致歌剧整体音调的升高。歌剧升高的音调与威尔第独特的节奏活力和对巨大音响的喜好相结合，创造了与加强的紧张的政治世

界特别相符的音乐气氛。

这一效果的技术基础是这种恰当的一致——威尔第的高男中音和戏剧女中音在音阶中相同的音上唱出各具特色的声音。即，男中音最高音域宏亮的声音正好是女中音从胸腔发出的具有胁迫感的音符：高音谱号中间从低音 C 至 G 的几个音（男中音部分以低音谱号记谱，因此这些音符出现在五线谱上方）。威尔第（前人作曲家无人这样做）生活在这两种声音互相交迭的区域里。可以把从 C 至 G 的这一段音域称为“威尔第区域”，它在他的歌剧中是如此独特和重要。

正如以上所述，这一音域对男中音来说异常高，而对女中音来说又异常低。唯有两种声音都竭尽全能才有可能演唱。相反，同样的音域对男高音和女高音而言——后者提高一个八度演唱——却是极其容易的。对这两种声音而言，从 C 至 G 这一音域是他们相对比较容易控制的，但也需要吃一定的力。也许更重要的，是通常将这两种声音置于从 G 至高音 C 的音域的邻近音域的作曲技巧，从而使极高的男高音和女高音制造出所有歌剧声音中最具穿透力的效果。可以说，正常的音乐运作在这个所谓的威尔第音域（莫扎特或瓦格纳的音域稍低一些）中进行，而男高音和女高音可以沿着顺滑的旋律线进入更高的高音音域，于是最高的几个音就在更加规则的基础上被结合进音乐的构成。因此，威尔第的男高音和女高音，不仅在演唱时音高高于早期作曲家歌剧作品中的男高音和女高音，而且威尔第的每一部歌剧中总有一些令人难忘的片段，其中男高音或女高音演唱至极高音。

莫扎特和瓦格纳不愿意强迫他们的男中音升高音域（或迫使女中音降低），因此他们的歌剧的音域低于威尔第歌剧的音域——庄严低沉的中心。乔治·萧伯纳在为瓦格纳受到“破坏声音”的指责的辩护中注意到这一事实。他准确地指出，是威尔第而不是瓦格纳，要求演唱家尤其是男中音的演唱高于自然音域。当然，经验丰富的歌剧演员也明白，普契尼和施特劳斯创作的音乐通常也比莫扎特和瓦格纳的音域要高。其中的差异在于，普契尼和施特劳斯通过牺牲低音人声来达到目的。他们作品中的男高音和女高音的音域和威尔第的一样，但由于只有些

许重要的片段留给男中音或戏剧女中音，因此作品听上去头重脚轻。只有威尔第成功地升高整部歌剧的音域并像莫扎特和瓦格纳一样，继续尽情地发挥了所有传统人声类型的作用。

威尔第提高音调的做法最显著的效果是，他让他的音乐听上去比莫扎特或瓦格纳的更加令人兴奋。威尔第歌剧中的歌唱家，听上去要比演唱莫扎特或瓦格纳的作品时更加紧张（在更大的压力下）。但他们不像普契尼或施特劳斯的男高音和女高音那样紧张过度。低音声种的持续出现——包括男中音、戏剧女中音和男低音——意味着升高的音域不是一个声音歇斯底里的偶然现象。歌剧获得全新的强度，但仍然保持相当的重力。

总之，威尔第通过重新安排男中音和女中音，从字面意义和比喻意义两方面都提高了歌剧的音调。我们意识到演唱者只有付出相当大的力量才能在高音区域表现自己。也许我们会毫无意识地把促成这样的演唱的身体力量，与现实世界中更加抽象的权力象征相联系。威尔第笔下的人物站在比前人更高的位置上说话（从字面意义上），他们升高的音调传达出潜在的政治信息。

《唐·卡洛》[1]的政治观

《唐·卡洛》是威尔第的政治兴趣最完整的艺术体现，该剧在作曲技法中充分利用了政治逻辑的暗示。虽然故事背景设定在16世纪的西班牙，却提出了威尔第一生当中的重要问题。实际上，它相当于一部政治传记，再现了威尔第从19世纪40年代的理想自由主义向19世纪60年代冷静清晰的现实政治思想转变的过程。

---

① 《唐·卡洛》是音乐学家的一道学术大餐。现存版本至少有5个，脚本以两种语言写成。朱利安·巴登在《威尔第的歌剧》的第三卷《唐·卡洛》（*Don Carlos*，法文名）一章中，对该剧所有的版本进行了完整的探讨。文章考据虽然详实，但关于版本间的不同没有一处与我的论点有重要关系。当代的学者认为法语版略胜于意语版，但我在本章仍然使用后者，因为它更为众人熟悉。——原注

《唐·卡洛》中的现实主义不应与艺术真实性相混淆。这不是简单地表示这部歌剧随意地处理与它相关的历史事实(当然席勒的戏剧,即歌剧最直接的来源,基于史实)。威尔第极少错过任何一个机会来挫败19世纪晚期艺术中的现实主义自负,他于1879年谈到"在这个真实主义时代,却没有一点真实性"。[①] 因此,他的这部歌剧能舒适地游走于情节剧为人熟知的不可能性之中,包括一些幽灵国王和天堂的声音之类的超自然元素。有些学者竟然称它神秘莫测,并将其与瓦格纳的《指环》相提并论,只因为两部歌剧大约是同时代作品。然而,该剧深入关注现实,虽然它力求描绘的现实是心理现实,尤其是政治现实。

与席勒的戏剧相仿,该剧的故事来源于一个政治事件。菲利普国王和法兰西亨利二世的女儿伊丽莎白·德·瓦罗斯的政治联姻导致了悲剧事件的发生。歌剧最原始的版本开始于一段伐木工人和妻子们的大合唱,抱怨战争带来的苦难[②]。另外,伊丽莎白接受菲利普的求婚,而不顾自己与他儿子卡洛已经相恋,不仅反映出她做子女的一片孝心,而且反映出她希望用自己的婚姻结束这场战争以解除苦难的高尚心愿。这种情形也许并非偶然,当1886年威尔第写作该剧接近尾声时,意大利和奥地利关于争夺威尼托(Veneto)[③]的战争另他颇为关注。

该剧有四位主要男性角色:标题人物(他是西班牙亲王)、菲利普二世、罗德利哥(波萨侯爵)和大审判长。每个角色都代表了一种特定的政治立场,有时甚至代表了特定的意识形态,威尔第创作出反应他们各自不同观点的更深层的心理暗示的音乐。此外,四人中的每一位在该剧的情节发展上都有着自己独特的视角。换言之,每一位人物都有可能根据他的故事情节写出不同的内容,并且提供歌剧所述"主题"的不同版本。威尔第的《唐·卡洛》的伟大成就之一是,它使我们从四位人

---

① 见"写给佛朗哥·法乔的信,1879年1月"(Letter to Franco Faccio, January 1879),引自朱利安·巴登,《威尔第的歌剧》(*The Operas of Verdi*),纽约,1981年,第三卷,第29页。——原注

Franco Faccio(1840—1891),意大利指挥家、作曲家。

② 大都会歌剧院的演出还保留着这段合唱。——原注

③ 意大利行政区名。

物不同的角度来看待事件，从而真切地进入他们各自的政治世界中。

罗德利哥

在某种程度上，罗德利哥是该剧中最引人注目的人物。他坚信理想主义政治。更确切来说，他是一个政治自由主义者。他也是——除大审判长以外——剧中心理活动最少的角色：他的生活大部分由外在事物构成。他所有的行动均听从一个观念的指导：为深受西班牙暴政和罗马天主教褊狭的双重压迫的佛兰德人民争取政权自主和宗教自由。

罗德利哥通过剧中神经质的人物以及背叛的关系来展现自己，他的内心总是憧憬着解放佛兰德人。这并不意味着他的友谊（先是与卡洛，后与菲利普）不可靠，只是它们应该指向更高尚的结局。值得注意的是，作为一个年轻人，他没有表现出对爱情的兴趣。我们怀疑，一位对政治持非严肃态度的作曲家或许会设计他与埃博利公主相恋，从而提供更多使歌剧作曲家成名的"情境"。对威尔第的严肃政治不欣赏的导演们会将罗德利哥改变成一个同性恋者，只有当他对卡洛表现出带有情欲的依恋，他的行为才能被人理解。然而，不论他的性取向如何，它们都已经被彻底升华了。事实上，这只是他与卡洛形成反差的关键所在。他的无性状态可与剧中另一位人物共享：大审判长。后者在意识上与他完全相反——而且（绝非偶然）已九十高龄。

罗德利哥对威尔第而言是个极大的挑战，因为激发这个人物的观念完全不具音乐性。当然，对一位剧作家而言，塑造他并不困难：就像任何一位优秀的自由主义者，他善于表达，在传达自己的意图时总能给予充分而鼓舞人心的理由。但怎样创作自由主义者的音乐？自由主义者思想的核心内容——宽容、个人尊严、自由、国家自主——完全没有与音乐上的联系。此外，这个挑战对威尔第来说不仅仅是技术上的挑战。他对罗德利哥的信仰原则寄予极大的同情，希望借音乐将这些原则正常化。毕竟，它们是他年轻时代的政治信仰。我们知道罗德利哥的音乐比起剧中其他人物更让他伤脑筋。

在我看来，威尔第在罗德利哥的进场和死亡两段音乐中出色地“解决”了这个问题。不可否认，从纯粹的文本角度来看，罗德利哥的自由主义哲学在第二幕结束时与菲利普的二重唱中得到最佳体现。二重唱经过很多修订，音乐语言变得极其复杂，不适合表现罗德利哥坦率而不妥协的政治观点。在此，威尔第又一次面临几乎不可能完成的任务，他创作的音乐必须忠实地再现两个在心理上相互对抗的人，其结果（毫无意外）是不明确的：罗德利哥听上去太敏感，菲利普则太生硬。在他的入场和死亡两场戏中，威尔试图在歌剧的整体背景下，创作出能传达罗德利哥独特的政治视角的音乐。我之所以说“在歌剧的整体背景下”，是因为威尔第发现制造这个效果的方法，完全取决于罗德利哥的音乐和其他人物的在听觉上的不同之处。在威尔第早期的一些歌剧中，这种音乐不会被凸现出来。只有当它完全置于《唐・卡洛》这样的旋律结构与和声织体中，罗德利哥的音乐才有理由被称为是“自由主义的音乐”。

罗德利哥的音乐采用最普遍的方法来表现，其突出特点是简洁质朴。这可以通过多个方面加以证明，首先是简单的旋律。当罗德利哥出现在舞台上时，威尔第倾向于创作传统的、规则的旋律——像他早期歌剧作品中那些扩展的旋律一样。与剧中其他人物相比，罗德利哥的旋律似乎由常规的四小节单位构成，就像大多数规则旋律一样，它们便于记忆。换言之，我们通常能知道罗德利哥旋律的发展方向，这也绝不意味着它们比其他人物的旋律美丽。相反，由于旋律相对简单，在《唐・卡洛》微妙的旋律背景下，它与《利哥莱托》、《游吟诗人》和《茶花女》中相似的旋律相比更给人饱腻之感。对这些旋律颇有微词的评论家未能认识到，罗德利哥的旋律是刻意要四小节一句。威尔第在此并不是倒退，而是要表达一个思想观点。

罗德利哥音乐相对简单的特点还可通过节奏与和声来证明，它比其他人物的音乐更趋向由稳定的节奏来支撑——变化多端和连续重拍是威尔第早期歌剧的标志性特征，但在《茶花女》之后他逐渐放弃了这一方法。同样，罗德利哥音乐的和声结构相对不受歌剧普遍存在的半

音音阶影响，现代和声功能体系基本的主－属－主结构表面上看起来运用得很多。威尔第用三和弦和六和弦来塑造罗德利哥，使我们在听觉上将它从剧中其他微妙的和声体系中识别出来。

最后，罗德利哥简单的旋律、节奏以及愉悦而似曾相识的和声，可在威尔第为他的音乐所作的乐队伴奏中找到对应特点。与罗德利哥相关的乐队音乐最显著的特征是铜管乐，尤其是小号和短号的突出运用。我认为，在此，关键是要唤起简单性的感觉。铜管乐和打击乐器是最简单的乐器，自古老的军队传统沿袭而来，它们在复杂的现代交响乐队中甚至格格不入。同样，罗德利哥与《唐・卡洛》的复杂心理世界也格格不入。

这些音乐上的区别所造成的效果就是突出了罗德利哥。罗德利哥就像他的音乐一样，看上去似乎比其他人物简单。他并没有参与到他们错综复杂的情感中去。从心理角度来看，罗德利哥只生活在表象之中，大多数时候不受复杂动机的影响（实际上是他不知道），例如唐・卡洛与继母相恋、与父亲意见不一，王后处在卡洛和身负的责任之间备受折磨，埃博利公主虽是国王的情人，但却暗恋唐・卡洛，而国王却因儿子的不忠和怀疑妻子的背叛而苦恼不已，还有大审判长的邪恶诡计。此外，这也是威尔第的音乐意图之一：拉大我们与罗德利哥非心理性世界观的距离。因此，我们在体验他的音乐时——宽广的旋律、规律的节奏和明晰的和声——时会感到是在俯视。在歌剧整体复杂的音乐结构衬托下，罗德利哥的音乐似乎是个单维空间——如同他的自由主义是一元论，如果用"现实政治家"对人类心理和权力错综复杂的丰富理解力加以衡量。

罗德利哥的音乐暗示了人物头脑简单，同时也暗示了人物的高贵。显然，作曲家要将他塑造成一位拥有高尚心灵和无私的政治理想的可信代表。可以说，这反映了自由信仰在最初的纯粹精神——在它被中产阶级的资本主义腐蚀之前——已被记载在洛克①、卢梭和穆勒的文

---

① John Locke(1630—1704)，英国哲学家。

论中。罗德利哥的音乐是一种政治观点，其中自私自利和肮脏的物质主义被升华了的思想驱逐。威尔第可能知道这些思想只是幻想，但它们对他的吸引力丝毫不减，他始终崇拜那些以绝对的无私信奉这些思想的人。这就是威尔第为我们创造的人物，在音乐中表现为罗德利哥。我们因此尊敬，甚至会嫉妒他的直率和对待事物的简单，我们也应该感激（虽然他们是多么不切实际），这个世界因为有了罗德利哥这样的人而不再那么贫瘠。

威尔第所钟情的矛盾情绪没有哪一处表现得比在罗德利哥的进场音乐中更加清晰，许多不能理解威尔第意图的评论家认为这段音乐不值一提。罗德利哥从法兰西回来，出现在他的朋友卡洛前面，后者正在绘声绘色地复述他的爱情困境：与他订婚的女人——他在枫丹白露遇见并爱上的那个女人，如今出于政治原因嫁给了他的父亲。得知这一情况后，罗德利哥立即安慰了他。他敦促道，卡洛应该在解放佛兰德的战斗中掩埋自己的悲伤：

Taccia il tuo cor;
degna di te opra farai,
apprendi omai in mezzo
a gente oppressa, a divenir un Re!

去平静您的心；
要发宏愿立大志，
到受压迫的人民当中去
学会作国君！①

① 参见《歌剧经典之四十四——《〈唐·卡洛〉》，世界文物出版社，台北，2002年，第75页。

换言之，卡洛被催促着把他在爱情上的挫败升华至一个理想的政治目标中，而这个西班牙亲王——令大多数人印象深刻的歌剧主角之一——随即答应了。

紧接着的“友谊”二重唱《哦，上帝，您极愿给我们的心灵注入爱和希望》(*Dio, che nell'alma infondere*)，拥有剧中最著名的——最具歌唱性的——音乐。男高音和男中音结合在辉煌和谐的三度和六度音上。乐句非常规整，甚至多数遵循同样的模式：每小节以一个持续的和声开始，紧接着是两组三连音。此外，这些清晰可辨的平行乐句通过基本的和声模进缓慢前进：第一小节在主和弦上(C 大调)，第二小节在下属和弦上(F 大调)，第三和第四小节为属和弦(G 大调)，然后回到主和弦——这种并不复杂的和声进行能给人以迅速的满足感。整首咏叹调由简单易记的乐队节奏支撑，这与早期歌剧中为人熟悉的“大吉他”效果非常接近。另外，正如威尔第在剧中其他地方所作的处理，他将完整的曲调重复三次：卡洛和罗德利哥完整地演唱两次。在他们最后高呼“自由”之后，旋律被整个乐队以 fortissimo(很强)的力度奏出，其中伴随着铜管乐强有力的装饰，我们似乎回到了 1850 年前后的威尔第音乐中。

当然，观众喜欢这一瞬间(埃博利的《噢，这是命中注定》〔*O don fatale*〕，是该二重唱在声名上唯一的“对手”唱段)，威尔第本人也很喜爱这个曲调，他在剧中运用了三次：首次突然出现在第三幕卡洛、罗德利哥和埃博利三重唱之后的乐队音乐中，第二次是在宗教审判时罗德利哥取下卡洛的佩剑之时，由两只柔和的单簧管奏出，最后它出现在罗德利哥的死亡咏叹调的第一句和第二句中。然而，评论家认为它在音乐趣味上是一个失误，并为此感到遗憾。我曾经听到有人称它为“三度音程的陈词滥调”；弗朗西斯·托伊①的定论则是“那个糟糕的音调”②。“对该曲调最好的形容是，”斯派克·休斯写道，“它只是很平庸

---

① Francis Toye(1883—1964)，英国音乐评论家。

② 见 Francis Toye，《威尔第：生平与作品》(*Verdi: His Life and Work*)，纽约，1972，第 342 页。——原注

而不是令人感动。"[①]瓦格纳(我们想象)决不会忍受这样俗丽的音乐出现在剧院中——而在那个创作出《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》的威尔第身上也不太可能(虽然这首乐曲与奥赛罗和埃古的复仇二重唱有明显的相似之处)。毫无疑问,威尔第为能以这样激动人心的方式结束这一场景而感到满意。但如果不去考虑它的吸引力,这个曲调正是罗德利哥清晰的政治见解在音乐上的完美体现。如同卡洛本人,作为观众,我们也愿意分享这一刻崇高的热情。这种感觉,就像我们对二重唱鲜明的曲调、稳固的节拍、迷人的和声以及刺耳的配乐发自内心的回应一样真实可靠。但由于这段明亮的音乐出现在歌剧普遍阴郁和暧昧的色调中,我们也感到罗德利哥热忱的信仰中含有某种做作的成分——不真实的一面。在以整部歌剧的背景下聆听这段音乐,友谊二重唱听上去好像用音乐来强调它们的存在。因此,威尔第借此回忆了过去生活中的重大时刻,同时告诉我们,他不再用非黑即白的眼光看待世界。此刻,他的音乐既是在庆祝,又是在告别。

罗德利哥在剧中的退场就像他的入场一样:尽管他看到了一切,但他的理想仍未遭受任何挫折,在每个重要的音乐层面,他都是我们在友谊二重唱中见到的那个人。在他向国王请罪之后,意识到自己生命的有限,于是用传统的经久不衰的咏叹调《我的末日来临》(*Per me giunto*)与卡洛永别,咏叹调清晰的音乐结构准确地反映出他清楚的思想轮廓。我们很容易觉察出咏叹调简洁的四小节结构,每四小节分别由两个清晰的平行乐句组成。和声体系比二重唱更加复杂,但仍然非常简易,并与旋律线紧密契合。小提琴声部出现一个重复的节奏型,在整首咏叹调中只被打断过一次,这使得音乐具有稳步向前的发展态势。我们感到,罗德利哥是《唐·卡洛》中唯一一位完全不受干扰并能以如此

---

① 见 Spike Hughes,《著名的威尔第歌剧》(*Famous Veri Operas*),费城,1968 年,第 333 页。——原注

质朴的方式演唱的角色。

评论家再一次抱怨这首歌曲的因循守旧。“即使在他最伟大的时刻，”巴登写道，“威尔第给人深刻印象的方法也只是一系列普通的高尚的男中音旋律而已。”[1]但这普通的高尚正是罗德利哥的本质所在。确切地说，是因为他没有屈从于其他人物普遍存在的自省行为，因此他的音乐必须外在化。他的音乐对常规的依赖正是他的公正无私所在。

罗德利哥最后一首咏叹调——在他遭枪杀之后——也主要依赖于简洁明了的音乐元素。当他死在卡洛的怀抱时，他的思想恰当地转向了政治：

Io morrò, ma lieto in core,
chè potei così serbar
alla Spagna un salvatore!
Ah! di me non ti scordar!
Di me non ti scordar!
Regnare tu dovevi,
ed io morir per te...
Ah! salva la Fiandra——
Carlo, addio... ah! ah!

我将死亡，但是死得快活！
因为我
为西班牙保存了一位救星！
啊，别忘记我！
别忘记我！
您注定要将天下一统，
因此我才为您而牺牲……

---

① 见 Budden，《威尔第的歌剧》(*Operas of Verdi*)，第三卷，第 139 页。——原注

去拯救佛兰德——

永别了，卡洛……啊！ 啊！①

这个可笑的永别场景（哪一个真实可信的人物会在临死前还不忘“拯救佛兰德”?）不仅让人信服，而且由于音乐明晰的织体捕捉到罗德利哥崇高的纯粹性意识而令人感动。曲调悠长的坎蒂莱那（cantilena）由两只短号在三度音上的吹奏引入。我们下意识地认出它在和声上与第二幕的友谊二重唱有紧密联系。似乎这种联系还不足够明显，威尔第启用了木管、长号和大号的军乐队组合，在咏叹调的歌词中间穿插进对友谊旋律的悲伤回忆。

这首咏叹调由与之前二重唱相同的元素构成：清晰的四小节结构（每四小节的乐句构成与一个相同的模式相呼应），明晰的和声进行，以及乐队稳固得像吉他似的伴奏。“它的音调，”巴登惋惜道，“平凡得接近俗套。”②的确如此。然而，它的平凡恰恰忠实地表现了这个人物。威尔第并非在此缺乏灵感；他非常清楚，如果波萨采用了像卡洛、菲利普、伊丽莎白，或者甚至埃博利那样复杂的表现方式，则会反映出与他实际的政治存在相矛盾的心理深度。因此，他的永别采取与其性格吻合的修辞方式。

最后一个音乐例子：罗德利哥死亡这场戏中的两首咏叹调在听者心中被奇怪地结合在一起。它们像是同一首咏叹调的不同版本。对乐谱的分析表明，确实存在明显的证据。两首咏叹调的旋律时长均为 15 分钟，都建立在大调上（《我的末日来临》为♭E 大调，《我将死去》为♭D 大调），都被要求用相近的速度演唱。此外，对比它们的四小节旋律结构也显示了明显的相似性。每一首乐曲中，头四小节的旋律优雅地下

---

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第 201、203 页。

② 见 Budden《威尔第的歌剧》，第三卷，第 139 页。——原注

行五度（《我的末日来临》中从$^{\flat}$B下行至$^{\flat}$E，《我将死去》中从$^{\flat}$D下行至F），而第二组四小节从与第一小节的相同的音高开始，在倒数第二句中经过一个不寻常的高音（《我的末日来临》中的F音，《我将死去》中的$^{\flat}$G音）之后，回到起始音。换言之，如果我们为这两段旋律制作一个图表，它们的曲线会是惊人相似的。

在这个基础上，我认为罗德利哥只会演唱一首歌曲。当然，这不是字面上的意思，但它确立了重要的音乐和心理特征，使罗德利哥与《唐·卡洛》中的其他人物区别开来。在深层意义上，我们经常抱怨政治家只会用同样过时的语调说话，他们就像拉手摇风琴的老人，永远在机械地重复令人厌倦的话题。可以说，罗德利犯了同样的错误，虽然在他身上并没有丝毫的不真诚。他只唱了一首歌曲是因为他所拥有的只是一个信息、一种信仰、一个身份。他是漂流在自我分裂的海洋上的一个完整的意识。

卡　洛

在所有的歌剧中，再没有比罗德利哥与唐·卡洛之间更罕见的友谊了。正如罗德利哥是典型的政治人物，卡洛则是不具备清晰政治思维的人。应该承认，在歌剧发展过程中，他还是深深地卷入了国家事务，这始于我曾经探讨过的友谊二重唱。但我们从不怀疑，卡洛的政治完全是虚伪的政治，他丝毫不理解佛兰德人的运动，也不理解作为罗德利哥存在理由的意识形态原则。卡洛的政治行为是有点戴了伪装的崇高：佛兰德人只是他憎恨父亲的一个借口。总之，他完全是个心理意义上的人物，对于他，政治只是个附属品。

然而，卡洛对真正的政治观点的无动于衷，本身就是一个政治事实。这不仅因为他是西班牙的王位继承人，“现实政治家”知道，理想必须经过调整来容纳人性激情中的不妥协因素。人性中的很多因素不能达到抽象高度和自我牺牲的境界，这是塑造罗德利哥和他的理想的首要条件。卡洛是那种所谓的具有亚政治意识的典型：他是狂热情感的奴隶，有时非常温顺，但最终难以驾驭，他属于未开化的那类人，即使是

最坚定的理想主义者也会因他而感到挫败。威尔第通过对卡洛和罗德利哥进行明显不同的刻画，引人去注意政治行动的限制。此外，由于威尔第设计了不同手段使卡洛受折磨的情感富于音乐生命，我们也从中体验了政治存在和心理存在的对比，其中的强烈程度即使是完美如席勒这样的戏剧家也难以企及。

《唐·卡洛》是一部历时较长的歌剧，它包含了许多不同类型的音乐写作。但我怀疑，由两个次要角色演唱的二重唱之间的对比是剧中最极端的对比。卡洛分别参与其中：首先与罗德利哥，然后与伊丽莎白。实际上，我们难以相信我们听到的是同一个角色。在与罗德利哥的二重唱中，节奏是稳定的，和声是明晰的，乐队是强有力的。相反，在与伊丽莎白的二重唱中，任何因素都是不稳定的、捉摸不透的和不真实的。在前者，罗德利哥确立音调，卡洛只是短暂地进入他的音乐和意识世界。在后者，伊丽莎白大多数时候扮演回应的角色，卡洛赋予二重唱本质的音乐特征。事实上，这首二重唱为我们刻画出西班牙亲王完整的肖像。它也是一首美得让人惊讶的作品，在威尔第为男高音和女高音创作的音乐中，只有《奥赛罗》中的音乐能与之媲美。

出现在二重唱中的卡洛格外的反复无常。固然，他对伊丽莎白的爱情忠贞不渝。但威尔第的音乐揭示出，在看似坚强的表象下暗藏着令人担忧的不安。这个的微妙感受大部分来自二重唱中的节奏型，它时而步履蹒跚，时而勇往直前，但总是呈现出不稳定。在二重唱的 185 个小节中，共有 11 处正式的速度变化（威尔第在每一处都标出新的节拍记号），而每一段变化之中又包含更进一步的区别。二重唱的中心位置是在 44 小节的片断，标以 meno mosso（较前稍慢），其中标明了不少于 10 次的速度变化。这一乐段的节奏律动几乎每四小节就被打断一次，与威尔第为罗德利哥写作的音乐可谓处于两极，后者具有稳定的节拍和坚定向前的姿态。

二重唱在和声结构上也存在相应的不稳定性。罗德利哥的音乐通

常建立在单一调性上，并在这个调性内作相对保守的和声处理。该二重唱的音乐从大调转向小调，从此调换到彼调，在变化多端的调性中探索了最富异域风情的音乐领域。我们在听觉上能意识到持续的和声进行，而这个变化经常是突如其来，令人意外。尽管存在稳定的慰藉，但整体和声上的印象是神经质的半音风格。不论从和声还是从节奏上看，卡洛的音乐世界都缺乏稳固性。

二重唱的不稳定性还表现在威尔第为之采用的独特的旋律进行中。大部分乐句都开始和结束在非主音上——通常是在五级音上，有时也在三级音上——这些音被延伸得格外长。这种模式在第一句就被固定下来：开始和结束都在一个持续的五级音上，而干扰的旋律线蜿蜒通过一组在主音上下方漂浮的八分音符和三连音。这种悬浮手法让人难以忘怀，多数用于卡洛恍惚出神状态之前悠长的旋律片断。从和声上看，这是二重唱中最稳定的部分，我们可能期待它的大跨度^{b}B 大调乐句（先由男高音演唱，后由女高音演唱）能让我们感到脚踏实地，但由于每一乐句都不是从主音（^{b}B）而是在持续的三级音上（D）开始，悬浮的感觉始终存在。总体而言，二重唱包含 14 个结束在这类悬置音上的乐句，由于它们的音具有持续性，因此这些乐句在节奏上也具有悬浮感。二重唱的音乐看上去既不能在节奏上保持一贯性，在旋律上也得不到解决，因此它精确地反映了卡洛脆弱的心理。相反，威尔第为罗德利哥写的音乐，毫不困难回到主音：《我的末日来临》中刚开始的两个乐句急速回到^{b}E 主音，《我将死去》从一个充满自信的持续的^{b}D 音开始。

掩藏在卡洛不稳定表面之下的是他对现实的无法把握。如前所述，罗德利哥不能看清这个世界的真实面目（或者威尔第认为的那个真实世界）。但卡洛的情况远比他严重。如果说罗德利哥歪曲现实，卡洛则是完全丧失了与现实的接触。在二重唱中，他深深地沉浸在幻想世界中，这一过程威尔第用不凡的音乐准确地勾勒出来。

剧中情节变得十分现实：卡洛请求伊丽莎白替他向国王求情，允许他去佛兰德。伊丽莎白的回答再合适不过地引发了他压抑的恋母情

结，并且这声回答将他引向了恍惚之路而非佛兰德之途。她的第一句话是"吾儿！"，片刻的震惊之后，卡洛第一次从他回忆昔日欢乐时光的情思中苏醒过来：

Perduto ben, mio sol tesor,
ah! tu splendor di mia vita!
Udir almen ti poss'ancor.
Quest'alma ai detti tuoi
schiuder si vede il ciel!

失去了我唯一的宝藏——爱情，
啊，你是我生命中的光荣！
但是我至少还能听到您的声音。
在您的话语里面
我仿佛看见了洞开的天门！[①]

威尔第准确无误地将这些柔情置于梦幻世界。乐句缓慢地前进，好像演唱者已筋疲力尽，每一句都在最后的悬置音上作实质的停顿。乐队主要由高音木管乐器主导（三支长笛和一支单簧管），造成闪烁通透的效果。卡洛完全忘记了在前一场戏中对罗德利哥大声喊出的声声政治誓言。

从怀旧的幻想中卡洛进入一种幻觉的恍惚：14小节巴登所谓的"^{b}D大调的幻觉"，[②]乐曲结束时实际上卡洛已失去了意识。威尔第从^{b}B大调至^{b}D大调的细腻转调造成的出神入化的效果，已非言语所能表达，但也意味着卡洛与现实世界更加疏远，这点在听众听来非常明显。速度渐渐慢下来，乐队变得更加缥缈（竖琴的琶音和高音区的弦

---

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第103页。
② 见Budden，《威尔第的歌剧》，第三卷，第75页。——原注

乐），卡洛被迫吐出断断续续的歌词，每个词对应一个音符或一个和声，随着单词逐个吐出，卡洛的声音逐渐变得微弱，直至最后的崩溃：

O Prodigio!... Il mio cor...
s'affida,... si consola;...
il sovvenir... del dolor... s'invola,...
il ciel... il ciel... pietà sentì di tanto duol.
Isabella... al tuo pie'... morir... io vo'... d'amor.

真是奇迹！我的心
有了希望和慰藉；
飞走了的是伤心的回忆，
上天对于这么多的痛苦也怜惜。
伊莎贝拉，我愿为了爱情在您的足下死去。[①]

卡洛恢复意识，这并不代表他回到现实，而是与现实彻底地疏远。此刻他已经精神错乱，这与瓦格纳的歌剧《特里斯坦》第三幕中特里斯坦的精神错乱可以相提并论。就像特里斯坦一样，卡洛想象自己出现在之前只在记忆中到过的场景：他被带回到枫丹白露的森林，他邂逅伊丽莎白时明媚的时刻：

Ah! il ciel s'illuminò,
la selva rifiorì!
O mio tesor! sei tu——
mio dolce amor! Sei tu! ——
bell'adorata,
bell'adorata, sei tu, sei tu!

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第103页。

哦，天上布满了红霞，
森林又是繁荣滋长！
哦，我亲爱的人！就是您——
我甜蜜的爱人！就是您——
美丽而受崇敬的人，
美丽而受崇敬的人，就是您！①

为了与其精神错乱的情绪相符，威尔第在此创作的音乐几乎每个乐句都有转调；我们完全进入了一个内心世界，所有的和声稳固感荡然无存。同样，乐队也通过颤音、拨奏和弦乐声部的和声达到了可怕的极致。这一乐段也标志着，威尔第放弃了二重唱庄严肃穆的4/4节拍：其中九小节的3/4拍，更加强了不稳定感和非现实感。

经历从幻想到深思恍惚最后发展至精神错乱的过程，此刻的卡洛位于二重唱的最后一部分意识中（卡巴莱塔），但仅仅是做出疯狂的宣告，因而更加巩固了我们对他心理不稳定状态的感受。当他将自己的感受脱口而出，所有的情感均已失控。“对我来说，世界已从眼前消失”，他的这番话再正确不过了，他反复对伊丽莎白说他爱她。在此音乐恢复成为人熟知的威尔第方式（它是喧闹的、急速的和常规的），但汹涌的速度和猛烈的乐队精确地反映了卡洛的自我放纵。同样音乐也很好地表现了伊丽莎白（贯穿在二重唱中的遏制的影响力），她正在采取主动，并以另人毛骨悚然的命令口气要求卡洛实现他们相遇时的诺言：

Compi l'opra, a svenar corri il padre,
ed allor del suo sangue macchiato,
all'altar puoi menare la madre,
ed allor all'altar puoi menare la madre!
Va, va, va e svena tuo padre!

---

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第105、107页。

收起你的把戏，快去杀死你的父亲，
浑身沾染着他的血迹，
去带领你的母亲走向圣坛，
然后带领你的母亲走向圣坛。
去！去！去！快去杀死你的父亲！①

这段二重唱的目的在于揭示卡洛是个敏感的人物，生活在夸大了的梦想与浪漫的内心世界中，他不会比歌德的维特更适合政治生活。实际上，二重唱已经带领我们远离可以想象的政治现实。从心理角度出发，卡洛与佩利亚斯之间比他和罗德利哥有着更多的共同之处。如果稍作调整，我们几乎可以想象，卡洛的音乐——至少是他精神恍惚和错乱的那段音乐——可与德彪西的歌剧融为一体，这在罗德利哥身上决不可能发生。此外，二重唱含蓄地讽刺了罗德利哥的政治思想。威尔第通过展示卡洛是如此不适合为佛兰德争取自由，加深了我们对罗德利哥不切实际的印象。"现实政治家"对忧于幻想的理想主义者和浪漫的自我中心主义者之间的伙伴关系在音乐上予以否决性的刻画。

菲利普

菲利普是《唐·卡洛》中形象最丰富，最能代表威尔第成熟期政治观的角色。首先，他是一位现实主义者，是一位对权力有所理解之人。同时他也因为权力的存在而承受巨大的痛苦。可以说，他的精神生活中的某种情感深度正是他儿子陷入爱情不能自拔的原因所在。因此，他与罗德利哥的不同不仅来自现实主义这一本质问题，而是因为，他（不像罗德利哥）能意识到政治的存在是以牺牲情感为代价。我们感到，如果他也自我放纵，就会变成像他儿子一样敏感的人。

威尔第对菲利普的处理与席勒的方式大不相同。作为启蒙运动时代的作品，席勒的戏剧必然集中在自由和专政之间的矛盾对抗上，而菲

① 参考《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第107页，略有改动。

利普虽不是冷酷无情，却是一位心胸狭窄的独裁者。相反，威尔第的歌剧是在“现实政治”这一背景下产生，从统治者的眼光来看，与其说菲利普是一位独裁者，还不如说他是一位牺牲者。他是一位升华了的英雄，威尔第对他的敬仰不仅因为他的思想，还因为他牺牲个人的幸福换取国家利益的精神。在这方面，他与瓦格纳的汉斯·萨克斯相同。

另外，他的形象在威尔第的主要作品中已得到充分预示。我们可以为威尔第歌剧中那些为了国家重任放弃个人欲望（通常是指爱的渴望）的统治者，制作一张同情指数呈上升趋势的图表。菲利普最直接的前身是西蒙·波卡涅拉，后者的政治野心最终摧毁了他的家庭，对这一人物威尔第用音乐寄予了极大的同情。也许更有趣的人物是《埃尔纳尼》中的查理五世，该剧与《唐·卡洛》时隔二十多年。查理五世是1519至1556年神圣罗马帝国的皇帝，这期间他放弃王位进入圣·茹斯特修道院。当然，他也是菲利普二世的父亲，以僧侣的形象出现在《唐·卡洛》中（或许观众会相信，尽管事情发生在他去世的几年之后），在剧终拉着唐·卡洛走进修道院。因此，他在家谱上和戏剧上都与《唐·卡洛》中的人物具有联系。就自我牺牲的领导人这一母题，他为威尔第提供了最早的歌剧创作机会之一，这是合乎情理的。

《埃尔纳尼》中的情况几乎不能引起我们对查理的同情。《埃尔纳尼》是一部具有浓郁意大利复兴运动（Risorgimento）色彩的歌剧，其主题是关于哈布斯堡王朝统治下的16世纪的西班牙，暗指19世纪的意大利被奥地利征服的现实。西班牙流亡者埃尔纳尼已成为民族解放的代言人，而查理则成了君主专制的代表。在一群卡斯蒂利亚反抗者充满爱国热忱的合唱批判下（Si，ridesti il Leon de Castiglia〔让卡斯蒂利亚的雄狮醒来吧〕），查理同时也是埃尔纳尼的情敌。

然而，查理当选为神圣罗马大帝的那场戏，切断了我们已建立起的情感依恋。在此，我们见证了一位自我中心的城市公民转变成一位政治领导人。查理进入他的祖先查理曼大帝的坟墓，唱起咏叹调，诉说自己将要经历的变化：

Oh, de'verd'anni miei
sogni e bugiarde larve,
se troppo vi credei,
l'incanto ora disparve.

S'ora chiamato sono,
al più sublime trono,
della virtù com'aquila
sui vanni m'alzerò, ah,

e vincitor de'secoli
il nome mio farò.

噢,我的青春年华
像梦幻和虚无的影子,
我若太多地相信你,
幻想现在就会过去。

如果我现在选择
那至高的王位,
乘着美德的双翼
我将像雄鹰高飞,啊!

我要使我的名字
成为世纪的征服者。[①]

① 参考《爱儿纳尼——世界歌剧文学系列丛书》,王信纳译,人民音乐出版社,北京,2002年,第45页,略有改动。

歌词并不太出色，但威尔第赋予它高贵的高男中音旋律，带有一丝听天由命的意味。最后两行展开进入急速的乐句，在音乐上促成了个人情感（“我的青春年华像梦幻和虚无的影子”）升华为重大的公众事业。紧接着的合唱中（在三声炮声宣布他已登基之后），查理为了承担起政治人物的责任摒弃了个体自我以及爱恨之情。首先，他从对在场的每个人倾诉转向呼唤他伟大的祖先：

O sommo Carlo, più del tuo nome
le tue virtudi aver vogl'io,
sarò, lo giuro a te ed a Dio,
delle tue gesta imitator.

啊，伟大的查理，无人能与您相比
我希望能拥有您的美德；
我以您和上帝的名字发誓，
我将效仿您的榜样。[1]

随后他通过三种方式实现自己的政治身份。他对反叛者说：“宽恕你们每一个人，”简明扼要而不带任何条件，表现出他的高尚。接着他对自己说：“我已能控制欲望，”本质上是对政治生活代价的计划式宣言。最后，他对埃尔纳尼和他们同时爱着的女人说：“你们可以结婚；并永远相爱，”这又是有关爱情理想的简短痛苦的表达，就在那一刻，他为了政治而放弃它。威尔第展示了查理转向政治理想之后，继续展示对这一变化的回应。查理在此向祖先的坟墓致辞：

A Carlo Magno sia gloria e onor!

---

① 参见《爱儿纳尼——世界歌剧文学系列丛书》，第 51 页。

尊贵和荣耀归于查理曼！①

舞台上的每个人——我们认为是所有人类——对此回应道：

A Carlo Quinto sia gloria e onor!

尊贵和荣耀归于查理五世！②

乐队在一组无比震撼的音阶上疾驰而下，引出赞颂皇帝伟大的最后一次合唱。对我来说，这是威尔第早期歌剧中最激动人心的一刻，因为他如此精准地捕捉到深层的心理真相。我认为观众并不需要了解任何关于真实的查理五世自我牺牲的生平历史，仍能从情感上分享威尔第在此关于皇帝付出代价的洞见。

在《唐·卡洛》中，自我牺牲的统治者这一主题在很大程度上获得更加根本性的、微妙的、最终是悲剧性的表现。查理斯五世位于公众事业的外围，虽然威尔第以沉重的音调刻画他的牺牲，但同时他的牺牲得到辉煌的合唱的赞美，最后以高昂的音调结束全场。对菲利普二世来说，根本不存在诸如此类的音乐慰藉。统治者这一身份对他而言，不是崇高的负担，而是疲倦的现实，这一现实已经向他索取了精神代价。因为剧中并没有任何公众礼赞他的牺牲，因此同情更加明确地集中于统治者的悲痛上。除了新任皇帝预示坚忍地克制本能之外，菲利普也明白统治者的地位也将带来永远的孤独。

威尔第通过把菲利普设计为男低音而不是男中音来表现这沉重的一面。如前所述，高男中音是政治表现的典型手段，实际上，《唐·卡洛》中的罗德利哥倒可以有理由被认为是男中音政治家的传统继承人。

①② 参见《爱儿纳尼——世界歌剧文学系列丛书》，第51页。

但威尔第在菲利普身上制造了一个意外。他似乎已经了解，只有男低音的音色才能表现国王的威严和深深的绝望。值得注意的是，菲利普是威尔第所有歌剧中成为心理关注中心的唯一的男低音。

虽然国王的孤独感贯穿始终，并且在他的第四幕独白时得到最充分的挖掘。这段独唱和鲍里斯·戈杜诺夫的死（另一个困惑不安的统治者）一起，被公认为是歌剧中最伟大的男低音场景。从音乐来看，这段独唱由四部分构成：乐队的序奏、宣叙调、咏叹调（典型的 A—B—A 曲式）和简短的尾声。尾声听上去就像浓缩了的宣叙调和咏叹调的 B 段。当这段从容、坚忍、清晰的音乐结构缓缓展开时，国王要单独在舞台上表演长达十多分钟。在他的书房，在度过一个不眠之夜后，在黎明来临之际，他思索着他的不幸，清楚地表达出政治牺牲的主题。

大多数研究威尔第的学者已经强调这一著名场景中悲伤、孤独和困惑的动机。我认为，他们的分析忽视了皇家权力这一重要主题。在某种意义上，这种忽视情有可原，因为国王权力的表现完全是通过音乐来实现——歌词几乎只是间接地提到。然而，音乐在这一主题上却是非常地清晰明确。此外，国王的权力在音乐上的提示对威尔第的观点来说必不可少。菲利普的不快乐并非常人遭遇到的普通的不快乐。他感到悲伤、孤独和困惑是因为他披着国王的斗篷。

在三十二个小节的乐队序奏中，威尔第在演唱之前就设法表现国王的所思所想。悲伤、孤独和困惑的思想可以用三个音乐主题轻松地识别出来。悲伤由所谓的短倚音技法得以表现。“短倚音”是一种传统的暗示哭泣的音型，它是以两音之间的声音相似为基础的一种连接——一个音前面带有一个低半度的装饰音——听上去具有典型的断断续续的呜咽效果。序奏从六个音乐呜咽开始——六个八度短倚音——由圆号、大管和弦乐奏出。孤独主要是由独奏大提琴表现，它在六个八度短倚音之后直接进入。大提琴孤独地、逐段逐段演奏：分别出现在第 5 至 8 小节、10 至 13 小节和 21 至 24 小节，没有任何伴奏，导致评论家将这段独奏称为“独白段落”。最后的困惑由小提琴上的循环音型来表现（从 14 小节开始），这一音型，就像短倚音，反复出现在整场戏

中。这一循环往复的小提琴音型，是一个人围绕着一个问题不断思索的状态在音乐上的体现。

同时，乐队的序奏也塑造了国王的权威感。实际上，权力的主题已经在乐队开始处六个八度短倚音中得到预示。这不是可怜的琐碎的哭泣，而是响亮的、有分量的乐队倾诉。它们极低的音域（从A向下延伸至中央C以下两个八度），厚实的乐队（4只圆号、4只大管和所有的弦乐）以及坚实的音色，表现出不容置疑的权威。我们将要面对的人也许是忧郁的，但无疑却是具有权力的。

乐队序奏的另外两大特点（虽然并不是十分明显），进一步暗示了权力的存在。其中之一是音乐稳健的步态。整体而言，序奏在节奏上表现出高不可攀的威严。威尔第很微妙地创造了一种空间感。一方面它表现的是国王马德里书房黑暗阴沉的空间。但空间的巨大也是一个人形象巨大的反映，音乐最终使我们感到菲利普的地位。

威尔第对空间感的表现大部分通过简单地在音乐中留白，即通过休止获得。我们听到开放的八度共出现三次，紧接着是半小节的沉寂，此时乐队听上去仿佛在巨大的房间里发出回声。音型再次被重复：三个八度用forte（强音）演奏，接着又是一片沉寂。相似的间隔出现在每一次大提琴的独奏乐句之后。空间感还通过一种音乐手段得到进一步表现，它在整场戏中的表现十分突出：对极其宽广的音高范围的探索。不同的乐队声部被安排在间隔距离很远的位置上，而不是将它们聚集在同一音域——因而，造成巨大的声音空间。因此，在低沉的开放型八度之后，独奏大提琴几乎进入位于音区非常高的一个八度音上，从这个音再下行至两个半八度直达$^\sharp$C低音。随之，困惑的小提琴音型从高于独奏大提琴最后一个音的两个八度开始，甚至走向更高的音域。音乐因此造成巨大的纵深幅度，暗示了书房的建筑高度，以及富于寓意地转化为对国王地位的潜在意识。在紧接着的声乐部分，威尔第运用了同样的音乐技法来表现菲利普的权威：演唱者经常要在相对短小的旋律片断中，反复地在尽可能宽广的音高区域中穿行。

从严格意义上来看，独唱包含两大主题：孤独和失眠。可以说，这段

独唱覆盖了缺失的所有幅度，这是一个君主在放弃个人存在时必须承受的。他牺牲了人类的重要关系——爱与友谊——和更加世俗的身体满足——例如不受打扰的睡眠——许多普通民众视为理所当然的事情。当宣叙调开始，国王“陷入思考”，只能通过不完整的句子来表达自己：

Ella giammai m'amò!
No, quel cor chiuso è a me,
amor per me non ha!

她从未爱过我！
她的心对我紧锁，
她对我从无爱恋之情！①

除最后一行歌词（被重复三次）之外，菲利普的音乐仅限于一至两个音。该段音乐的重要性仍在于乐队，它由我们从序奏中早已熟悉的三大因素构成：哭泣的短倚音、大提琴旋律和小提琴困惑的循环音型。菲利普看上去和他的音乐一样破碎不堪，只有当自虐般地反复“她不爱我”时，音乐才得以清楚地陈述。

国王随后“恢复正常”——他走出幻想注意到黎明的来临——并转向第二主题：失眠。刚开始他的演唱方式保持不变：乐句仍旧断断续续，每一句保持 1 至 2 个音。但突然之间，一股活力喷涌而出：在标记为“更加生机勃勃的”的五小节片段，他控制了音乐，震慑住乐队——就像震慑住他的臣民一样，果断地升高到高音区，再从这一音区首次出现的代表他权威的庄严的琶音和弦下行而来。在这一瞬间，男低音从一个持续的高音 D 急速而下，经过一个完美的 G 大调和弦后到达一个半八度之低的低音 G 上。与如此壮观的乐句相一致的歌词似乎在共同召唤一些隐藏的东西：

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第 165 页。

Passar veggo i miei giorni lenti!
Il sonno,o Dio,
sparì da'miei occhi languenti.

我感到度日如年!
哦 上帝,睡意
已经离开了我疲倦的眼睑。①

然而,威尔第坚持采用声音力量的夸张变化来表现。如此看来,国王们即使在表达失眠这样的主题时也是威仪十足。

与哈姆雷特一样,对睡眠的思考导致对死亡的思考,而睡眠唯一可以保证的是思想的安宁。这是菲利普咏叹调 A 段的主题,它的两个乐句被平静地唱出,在一段疲倦的下行旋律中从属音 A 下行至主音 D:

Dormirò sol nel manto mio regal,
quando la mia gionata è giunta a sera,
dormirò sol sotto la vôlta near,
dormirò sotto la vôlta nera
là nell'avello dell'Escurial.

我将裹着国王的衣衾安息,
当我来到生命的暮年,
我将在阴暗的墓穴下安息,
在我埃斯库里亚的墓园里。②

歌词、调性(D 小调)、旋律和乐队互相结合营造出菲利普自我牺牲

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》,第 165、167 页。
② 参考同上,第 167 页,略有改动。

的重要陈述。在国王的悲叹中，哭泣的短倚音现在出现在木管高音区，困惑的小提琴循环音型被转至法国号的和声中。

在咏叹调第一段忧郁的倾诉之后，是一个在音乐效果上截然不同的乐段。如同宣叙调的最后一行歌词，该段歌词似乎不需要什么变化：

> Se il serto regal a me desse Il poter,
> di leggere nei cor, che Diio può sol
> può sol veder.

> 但愿王冠能让我具有
> 上帝才有的神力
> 来洞察人们的心迹！①

但威尔第对歌词再次采取忽视的态度。如果歌词暗指国王不曾拥有的能力，音乐却大胆地道出了国王实际拥有的能力。自信的^{b}B大调旋律，力度为forte（强音），在低音弦乐的大管声部强调两次，其活力和果断与他们在其他地方演奏的急匆匆的循环的连奏音型直接形成强烈对比。最重要的是，菲利普的声乐旋律完全由势不可挡的、动力十足的琶音构成，我们曾经在引入性的宣叙调尾声中听过。起始两句引导着声音在^{b}B大调开阔的和弦上起伏；当发出fortissimo（很强）的乐队嘎然而止，独奏大管堂皇地掠过其整个音区时，最后一句歌词从一个持续的长音^{b}D音经过^{b}D大调琶音，向下行至低沉的^{b}A。每一个音乐姿态几乎都具有仪式的庄严感。因此咏叹调B段所强调的国王的权力如同A段强调的国王的忧愁一样清晰，而音乐的并置处理更使我们意识到它们在心理上的独立性。

在“Dormirò sol”（我将裹着国王的衣衾安息）的完整重复之后，威尔第用深刻地简化手法再现伟大的对立，以此来结束整场戏。嘹亮的

① 参考《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第167页，略有改动。

琶音旋律与国王的权力联系在一起，至此返回转至 D 大调。经过 4 个小节之后，随着大管在高音 D 上奏出 forte(强音)，音乐突然中断，就像一声惊雷回响在空旷的天地间。之后是“长久的沉寂”，就像开场和弦之后的那段沉寂——引用朱利安・巴登的话，“这个沉寂清楚地说出‘这有什么用’”[1]？菲利普合着宣叙调断断续续的乐句——“Ella giammai m'amò”(她从未爱过我)——如同痛苦紧跟着权力的步伐。这一陈述因此得到完整的循环，就像乐队部分困惑的小提琴音型。权力和苦恼不可避免地联系在一起。

大审判长

菲利普独唱段之后的那场戏，在我看来，在歌剧曲库中还未出现可比之作：国王和大审判长的会面。威尔第剧中的高级教士，与陀思妥耶夫斯基笔下的不同，他不是作为一个人，而是作为一种力量。当然，大审判长在意识形态上与罗德利哥形成对立——他是蒙昧主义和独裁反动的代言人——相应地，他在会面时要求将罗德利哥移交宗教裁判所惩治。但威尔第并不是以对称的方式塑造他们。尽管罗德利哥对信仰无比忠诚，但展示给我们的却是他更倾向于友谊；我们知道他是一个心理性的人物，虽然他的大部分感情生活已经升华为政治生活。相反，大审判长作为一个公众角色是如此彻底、明确，乃至认为他是一个具备需求和欲望的人——换言之，具备情感生活的任何方面——似乎很荒谬。

此外，我们不能从表面来判定他的信仰与罗德利哥的不同，因为这些信仰只是用来掩饰他对权力的深沉关注。威尔第并没有努力(像他刻画罗德利哥一样)去设计一种音乐语言来表现大审判长可能具有的思想——罗马天主教的正统思想。他也许说着宗教语言，但他真正的兴趣在于统治。因此，虽然这场戏经常被视作宗教和国家冲突的音乐典范，但威尔第作为一个现实政治主义者，是站在世俗角度来看待这场冲突的。他的音乐既不和其中任何宗教存在联系，也不和世俗存在联

---

① 见 Budden，《威尔第的歌剧》，第三卷，第 121 页。——原注

系（与莫扎特的手法不同，在《唐璜》结束时唐璜和幽灵军官之间有类似的声乐对抗）。在此，展示在我们面前的不是天国和世间的代表，而是固执的两个个体在争相控制世人的命运。真正的对宗教的虔诚在剧中的代表人物不是大审判长，而是幽灵似的僧侣，第二幕中他优美、隐忍的音乐显示了人世间的伟大其实只是虚妄。

有趣的是，席勒的大审判长比起威尔第的更像一个思想家。在戏剧中，国王和教士的会面发生在罗德利哥死去之后，审判长主要是在抱怨国王蛮横地暗杀了罗德利哥，而不是让宗教法庭以意识形态的名义来处治他：

INQUISITOR：
God granted him unto this epoch's need
To make of swaggering Reason an example
By formal degradation of his mind.
That was my well considered plan. And now
It lies wiped out, my work of many years!
We have been cheated, robbed, and you have nothing
But bloody hands.

审判长：
上帝让他来满足这个时代的需求
由于心智的堕落变成
一个解释自负理性的例子。
那是我的一项完美计划。如今
这个谎言，令我多年的工作毁于一旦！
我们被欺骗、掠夺，而你一无所有
除了这沾满鲜血的双手。

这些充满怨恨的情感是启蒙运动反教权主义的典型产物，它们在

歌剧中没有出现。

威尔第对冲突采取的绝对世俗的态度决定了会面场景的音乐结构。场景中每一处音乐的处理都使我们意识到两个人物在本质上的相似之处。威尔第对两个人物在声乐部分的设计具有明确的音域和形式：两者都是最阴暗、最低沉的男低音。从音量、呼吸的控制以及其他技巧而言，唱段要求演唱家具有出色的技艺——这也解释了饰演大审判长的演唱家一般发展为去演唱国王一角。从理论上看，男低音之间进行如此冗长的对话在歌剧中极难处理。在音域和音色上相似的两个声音的相遇，有可能陷入单调，实际上可能造成混淆，而男低音似乎听上去比其他声音类型更具相似性，也许是因为我们的听觉对低音音频的微妙区别不太敏感。但威尔第对不太可能的这对声音的冒险安排是为了表现一种思想的、也是一种情感的意念。

考虑到大审判长在体力上和国王完全不对等，威尔第的音乐选择就更加值得注意：大审判长已经九十高龄，双目失明，必须在两位多明我会(Dominican)①僧侣的搀扶下方能拖着脚步进入房间。在他出现时，我们可能会期待他像普契尼的《图兰多》中那位古老的皇帝阿尔图姆一样演唱：仅仅是一层声音外壳，他的男高音痛苦而紧张，与其说是在演唱，不如说是在尖叫。但威尔第对这种写实手法一点也不感兴趣。他想用象征手法来表现两个重要人物之间的冲突。由于两位演唱家在用男低音独特的隆隆作响、充满权威的声音演唱，我们把他们的会面看作是两个巨人之间的一场较量。

在此，与菲利普的独唱段落相比，威尔第采取更宽广的音高范围来扩大两人的形象。每位演唱家都要求让自己的声音穿过男低音整个音区，个别的乐句跨越一个八度，一个半八度甚至(如国王的最后一句)两个完全八度。菲利普的音域从 f′至 F，而大审判长的音域从 f′至低音 E(比两个八度多半音)。此外，处在音区两个极端的音符必须得到充分正确地演唱：它们是一些持续音，不能用含糊的声乐技巧来应付。因

---

① 天主教修会名称。

此，具有讽刺意味的是威尔第笔下九十高龄的教士必须要以最佳的男低音音色来演绎。他的身体也许是衰老的，但他声音的共鸣却是充满活力的年轻人所拥有的。大审判长逗留在舞台上的时间不足十分钟，但这个角色却需要一流的男低音才能正确把握。

乐队音乐就像声乐部分一样，也覆盖了宽广的音域。我们在刚开始的几小节就获得这个直观感受：大审判长在一个低于中央C三个八度的低沉主题上进入（在低音提琴和倍低音提琴声部）——这个音如此低，听上去就像管风琴的一个持续音在回响。而在音域的另一个极端，当菲利普表达对友谊的绝望时，威尔第用短笛一路攀升至高于中央C三个八度的c''''来表现，该音比在低音提琴和倍低音提琴上的音高出了六个八度。作曲家因此创造了巨大的纵深度来安置他两个超人般的敌手。

然而，更重要的是，我们感到正在见证两个权势男人之间的冲突来自于他们演唱时纯粹的竞技状态。为了能使他们的声音位于低沉而厚重的乐队上方——乐队主要由低音弦乐、大管、长号和定音鼓组成——两个男低音必须唱出巨大的音量，全力以赴地在残酷延伸的音域中演唱。自始至终，我们感受到两位演员付出的巨大体力——和必须具备的巨大的声音力量——以及将这种意识自然而然地转化而成的政治隐喻。

会面场景表明了大审判长逐渐压倒国王取得支配地位的过程。从音乐上来说，这首乐曲分为五个部分，结构对称。在前后两个乐段和中心乐段中，音乐的速度很慢，两个角色的演唱段落分配均匀。虽然不是对话性的，但却给人交换意见和折衷妥协的感觉。在更长的第二段和第四段，快速是基本现象，而音乐则用来表现白热化的争论和大审判长的谴责。

刚开始，国王将审判长视为神职人员来对话，询问是否可以公正地以叛国罪来判定自己儿子的死刑。审判长回答的理由很诡异。虽然此时音乐的重要性主要体现在大提琴、低音乐器、大管、和倍低音提琴的隆隆作响的主题上，但声乐部分却证明了两个人物之间绝对的势均力

敌。他们在一两个音符上以交互似的短句进行交谈，最后结束在五度、六度或八度这样动力十足的下行和声中（就像他们正在活动声带肌肉准备下面的争论一样）。我们注意到，每个人物的第一句基本上都是从对方之前结束的那个相同的音开始，然后前进至高半度的音上。结果形成一种音乐上的进攻和防守。交互式的演唱开始于 F 至 A 的声带舒适区域，随着对话变得愈加激烈，他们也进入了费力的^{b}B 至^{b}D 音域，可以听出两者的声音变得紧张。总之，国王和大审判长在音乐上是以平等的身份进行对话。他们都是统治者。

菲利普认为会面已经结束，但那个老人并没有离开，而是提出自己有一个话题想讨论。这个声明在音乐上表现为侮辱，因为审判长在典型的八度回落中吐出陛下（Sire）一词，从低音谱号上的中央 E 至下方八度的最低音 E。这是该场戏中最低的一个音，事实上它如此低沉听上去更像一声迸发而不是一个乐音。威尔第中断了乐队，使这一声冷笑回荡在剧场之内。

接着大审判长占据了旋律主导权。在一组简短、尖锐的乐句中，他开始讽刺地说教，责备国王竟然友好对待异端分子罗德利哥。加倍的速度和直率的旋律表现出他的活力。接着是虚伪的自我责备，实际上是他对自身重要性的威严的音乐颂歌。这段音乐从无所顾忌地重申个人称呼开始：

Ed io, l'Inquisitor,
io che levai sovente
sopra orde vil'di rei
la mano mia possente,
Pei grandi di quaggiù,
scordando la mia fè
tranquilli lascio andar
un gran ribelle…e il Re!

我，大审判长，
经常将强有力的手高举，
将信奉异教的群氓打击，
为了这里的伟人们，
然而忘记了我的信仰
容许一名危险的叛逆者
横行无忌的……却是国王！①

威尔第用最强制性的音乐来表现大审判长隐藏的威胁。这段音乐由相似的七个平行乐句构成，每一乐句以（截至目前）常见的充满动态的下行音程结束，而每一乐句似乎都比前一句音要升高，直到声音到达令人窒息的最高音 F。致命的音域和震耳欲聋的乐队声响（在邪恶的铜管八度音中达到高潮）确凿无疑地表明大审判长是这个世界真正的君王。

菲利普就像他的儿子一样，从他对声音权力的表现退避至幻想的世界。他几乎是充满渴望地想到必须要放弃的友谊。大审判长宏亮的终曲让位于小提琴高音区狭窄的下行旋律，与在长笛和短笛中的上行音阶形成对比。音乐具有怪诞的非现实气息，好像国王拥有真正朋友的想法是愚蠢透顶的。这是一个瞬间的忘乎所以，进入了一个想象的世界，在那里甚至国王也能享受到日常的私人生活的快乐。

大审判长是最不具精神追求的人，对诸如这样的空想念头既没有思想上的兴趣也没有音乐上的兴趣。他的思想就像他的音乐一样，属于非常顽固的政治世界。为什么菲利普需要一位朋友？如果少数人和他地位平等为什么他称自己为国王？他用两个典型的动态音乐姿态打断国王的遐想，第一个姿态是下行八度大跳，第二个是从持续高音^{b}E下行通过^{b}E 大调和弦的充满活力的琶音，它们由一组长号、大号和大管齐奏出的世俗声音支撑。可以说，该乐段标志着角色在音乐上的颠

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第 173 页。

倒:国王在神秘的高音弦乐和木管伴奏下歌颂着精神价值,而大审判长讽刺的拷问在低音管乐和铜管乐器的果断严肃和弦上咆哮地奏出。

大审判长第二次发言的音乐速度更快,因此巩固了我们对他精力旺盛的印象。他从三个平行的乐句开始,推动着声音往高音方向前进,谴责国王竟然要用"软弱的双手"(与他自己"强有力的双手"形成鲜明对比)破坏教堂的权力。接着在突然改变策略之后,他转向哄骗。音乐依旧活力充沛,但大审判长采取了抒情模仿风格,他的声音变得 pianissimo(极弱),限制在偏高的中音区狭小的音高范围:

Ritorna al tuo dover;
la Chiesa all'uom che spera,
a chi si pente,
puote offrir la venia intera.

回到您的岗位去吧;
教会能够给无望者
和悔过者以完全的宽恕:
请将波萨侯爵交给我来惩处。①

他虚情假意的演唱使人联想起另一位教会政治家,穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》中的耶稣会教士兰戈尼(Rangoni)。当他要求(在反复的^{b}G 音上,力度为 ppp)罗德利哥应移交宗教审判庭处置时,他的声音在近乎耳语的状态中消失。

接着的三十七个小节表现了语言和音乐暴力冷酷无情的强度。将罗德利哥暂放一边,大审判长现在威胁要将国王送交宗教审判庭。音乐的速度加快至原来 largo(慢板)的三倍,我们再一次听到一组短促、尖锐的乐句,音高上升至无情的高音持续音 F,并经过华丽的^{b}B 小和

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》,第 175 页。

弦下行琶音一个半八度之后结束。最后，任何神学的借口都被放弃，大审判长公然用毫无歉意的粗鲁的政治语言说话：

Dato ho finor due regi
al regno tuo possente!
L'opra di tanti dì
tu vuoi strugger, demente!

我已经给了您强大的王国
两位国君！
你难道要将多年的基业
彻底断送？疯子！①

为了这最后的声明，威尔第将所有的音乐终止撤离。大审判长的乐句由低音弦乐的下行半音阶鞭打向前，他最后一次进入男低音的最高音区，在"demente"（疯子）的第二个音节高音 E 上持续长达整整一小节（在最初的法国脚本中，这个持续音 E 更加有效地停留在歌词"断送"〔détruire〕上）。歌词和音乐清晰无疑地将他置于世俗世界范畴，他对西班牙皇帝命运的无限关注远远多过对天国的关注。

会面结束在一个局势缓和的乐音上。当低音提琴和倍低音提琴的音型重新出现在乐队中，音乐从词藻华丽的夸夸其谈转变为会面开始时的断断续续的乐句。国王要求和解，大审判长以高深莫测的一句"也许可以"作为回答。菲利普完全的崩溃似乎表现在他最后一行歌词中，当大审判长由两名多明我会修士搀扶着离开舞台时唱出这句：

Dunque il trono piegar dovrà
sempre all'altare!

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第 175 页。

> 宝座也要时常
> 对着神坛必恭必敬！①

但正如在国王的独唱中段所采取的方式，威尔第再次忽视了歌词，把歌词上的失败转化为音乐上的胜利。他将旋律置于和谐的 F 大调琶音上，演唱整整跨越了两个八度，从音域最高的持续音 F 下行至更长的低音 F。这是剧中最引人入胜的声乐表演，反复重申的琶音与政治权力的联系也在此得到逻辑上的实现。这是点睛之笔，菲利普的权力得到恢复，权力的平衡也重新恢复。

结　语

> 威尔第从未有一部歌剧能像《唐·卡洛》一样，在过去的二十五年中得到如此热烈的重新评价。除去一些优秀的片段，它一开始被认为是阴郁、松散的，音乐不平衡，如今却被多数人视为威尔第的杰作。②

以上是朱利安·巴登的评论。《唐·卡洛》当前受到的尊敬出于多种理由。从它辉煌的音乐表现和微妙的心理刻画来看，它早期的不受欢迎似乎比仍遭忽视的《特洛伊人》更加让人难以理解。尽管如此，我不得不怀疑，我们比前人对它更加赞赏的原因就在于，某种程度上，我们发现它的世界观与我们当代人的世界观更加接近。作品固执的清醒性——拒绝沉湎于优柔寡断的思考——特别与我们已经心肠坚硬的心态有缘，我们的世界见证了两大半球的冲突和迄今难以想象的暴行，最好的政治不过是维持威慑力的平衡工具。这样的世界对威尔第在剧中对政治的判断所表现出的智慧赞赏有加，同时也很欣慰地看到，这些判

---

① 参见《歌剧经典之四十四——〈唐·卡洛〉》，第 177 页。
② 见 Budden，《威尔第的歌剧》，第三卷，第 155 页。——原注

断以无与伦比的美表现出来。

毫无疑问，产生威尔第杰作的时代与我们身处的时代之间有亲近感。实际上，在19世纪和20世纪的政治轨迹中具有某种相似的模式。在这两个时代，世纪前半叶理想主义政治总是让位于后半叶实用主义政治。19世纪的自由主义者和保守主义者之间伟大的政治斗争（在1848年革命到来时达到高潮），被后半个世纪关乎议员政府、民族地位、工业化的实用折衷主义取代。在我们这个时代（指20世纪），前半个世纪狂热的意识形态，消解在近四十年的后意识形态的政治中，为此，“意识形态的终结”已成为公认的标签。

与前人相比，我们对威尔第剧中的政治人物刻画的根本真理会有更大的回应。就像威尔第一样，我们倾向对理想主义者如罗德利哥持稍许偏见，即使会怀念他们在权力认知中表现出的无畏的信仰。同时，我们也庆幸看穿大审判长在宗教声明下暗藏的日常世俗心理和世俗动机。我们把自我放纵的人看作缺乏政治能力的人，会成为心理医生长榻上的病人，在此威尔第塑造的西班牙亲王似乎再吻合不过。但最重要的是富于牺牲精神的君王，虽然难免有瑕疵，但呈现在我们面前的（正如呈现在威尔第面前的）是比理想主义更长寿的这个世界中真正的英雄。承担权力的责任，付出极大的情感代价，是一种我们仍然坚信的没有浪漫色彩的英雄主义。因此，处于作品心理和音乐中心的菲利普二世的伟大刻画，更能使《唐·卡洛》成为我们自己时代的一部歌剧。

第五章　艺术、心理与社会

瓦格纳的《名歌手》和施特劳斯的《玫瑰骑士》

本书的著述始于对跨越 18 世纪和 19 世纪的两部喜歌剧的比较：莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》，前者是启蒙运动的代表作，后者几乎是反启蒙运动的代表作。同样，我将以跨越 19 晚期和 20 世纪早期的两部喜歌剧作类似的比较来结束全书。瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》和施特劳斯的《玫瑰骑士》时隔四十多年（莫扎特和罗西尼的歌剧间隔时间刚好是三十年），但它们在观念和道德范畴上的显著区别正如莫扎特之于罗西尼。

表面上看，《名歌手》和《玫瑰骑士》之间的比较，似乎不如《费加罗的婚礼》和《塞维利亚的理发师》之间的比较吸引人。无论如何，莫扎特和罗西尼的歌剧来源于同一位戏剧家的创作，并拥有许多相同的人物。而观众经常会混淆两部歌剧中的人物和状况，《名歌手》和《玫瑰骑士》则免受此类模糊现象的干扰。前者是关于宗教改革中的纽伦堡举行的一场歌唱比赛，后者是关于玛丽娅・特蕾西娅时代的维也纳发生的浪漫爱情和曲折故事。前者描绘了由鞋匠、金匠和小镇职员组成的新兴资产阶级世界，他们共同携手推动城市繁荣和艺术发展；后者则是由自我放纵的贵族阶层和暴发户们组成的颓废世界，他们的兴趣在于情欲

刺激和社交手腕。

另一方面，两部歌剧存在许多共同点。它们可能是歌剧剧目中最受欢迎的德国歌剧，根据我的经验，喜欢其中一部的观众同样也会喜欢上另外一部。两者在批评界获得的尊敬如同在广大观众中享有的盛誉一样，这也在意料之中。此外，两者兼为哲学性的喜剧。确切地说，施特劳斯比瓦格纳更喜欢恶作剧（虽然我们不能忘记贝克梅塞尔在第二幕结束时在身体上和音乐上遭到的无情打击）。尽管如此，与它们其中任何一部相比，甚至《费加罗的婚礼》（不是《塞维利亚的理发师》）仍然可算是一部相当世俗逗趣的作品。与莫扎特相比，瓦格纳和施特劳斯更加有意识地去寻求以喜剧形式表达严肃的人性问题，因此，他们的歌剧不具玩笑特征，对一些人来说，这两部歌剧是歌剧剧目中最感人的喜剧，也是最少逗趣的喜剧。

从戏剧结构上考虑，比较两部歌剧显得更具意义。我认为，这两部歌剧的情感中心，存在几乎相同的情形：两者皆为有关爱情牺牲的歌剧，这种牺牲（正是感动我们的力量所在），在各自的剧情中采取了相同的表现形式。瓦格纳和施特劳斯构建了一个由相同人物结构组成的爱情三角关系：一位年长者和两位年轻人。两部歌剧中的浪漫行为也如出一辙：年长者（汉斯·萨克斯；元帅夫人）与其中一位年轻人（伊娃；奥克塔维安）产生爱情，但为了另一位年轻人（瓦尔特；索菲）放弃了他们个人的需求。两对三角关系中性别区分的不同与他们在结构上的一致性相比，并不是很重要。正如任何其他事情一样，这种不同反映出瓦格纳偏爱运用男声，而施特劳斯则更偏爱女声——他在剧中的三角关系中让女中音（mezzo-soprano）来演唱一位男性角色以实现他的个人偏好。

相似之处还延续至三角关系中的情感结构。两位作曲家的同情心都准确无误地寄予三角关系中的那位年长者，他（她）的英雄主义为歌剧提供了最动人的一幕。实际上，汉斯·萨克斯和元帅夫人是剧中最令人钦佩的人物。他们高贵、慷慨、有洞察力、善于自嘲以及高度敏感，在剧情发展过程中，当他们的仁慈善良最终得到认可时，听众因此获得

深深的满足感。剧中发生的系列事件给予他们个人反思的契机，虽然那些事件并没有使他们产生根本性的变化，他们的境遇只不过是得到了澄清而已。

与之相反的，是一位新的爱情角色，他(她)在三人中间是少与人产生共鸣的、最无趣的一位。瓦尔特·冯·施图尔钦给我们的印象是个涉世未深的年轻人，虽有天赋却有点迟钝，他的旋律表面华丽，与瓦格纳为汉斯·萨克斯写的细腻而深沉的音乐相比，显得过于甜腻。歌剧结束时，我们听到他反复吟唱参赛歌曲，当然瓦格纳在重复时对歌曲作了稍许变化。而索菲·冯·法尼纳尔则是个头脑简单的女孩，除了年轻、漂亮和(我猜想的)单纯之外，并无多少可取之处。她在拥有成熟风韵和心理深度的元帅夫人旁边显得苍白简单，她的音乐就像瓦尔特的一样，只是一些悦耳的曲调，与元帅夫人优雅的旋律线和复杂的和声根本无法匹敌。

相应地，处于俩人之间又为他们所爱的年轻人也位于作曲家情感的中间地带。伊娃和奥克塔维安因他们最终的配偶无法体味的复杂性而变得丰富，这是因为他们爱慕那位年长者也为那位年长者所爱，他们最后也认识到后者的美德。我们感到那种爱的本质，他们彼此体验到的深刻情感存在是瓦尔特和索菲永远无法理解的。当我们试图描绘他们的婚姻生活，不能不感到那里永远存在着理解的鸿沟，或许甚至是某种程度的不和。瓦格纳和施特劳斯通过为伊娃和奥克塔维安创作忧郁的音乐，以及为他们设计单独对旧爱表达崇拜之情的戏剧或抒情场景，达到上述效果。

有些读者可能会反对伊娃是汉斯·萨克斯的“旧爱”一说。当然，这两部歌剧最重要的区别——显然与它们的历史背景有关——在于两性之间的礼仪。《名歌手》在该问题上追随维多利亚时代的方式，而《玫瑰骑士》则毫不掩饰地表现了现代人对性的开放态度。施特劳斯的歌剧开始于元帅夫人和奥克塔维安依偎在床上的场景，它出现在一个准确暗示了他们清晨有过性高潮(或者用威廉·曼的说法，是奥克塔维安的早泄)的前奏之后。另一方面，伊娃和萨克斯之间的关系是纯洁的。

这种关系明显带有亲情性质，这不仅是因为两人之间的年龄差距，还因为瓦格纳的脚本也清楚地说明，他们的关系始于伊娃还是个孩子的时候。脚本同时还清楚地交代出他们的感情发展为成人之间的爱情，直到瓦尔特出现之前，萨克斯和伊娃都在期望用婚姻来为他们的关系划上句号。确切地说，在第二幕俩人进行交流时，萨克斯试图对伊娃的求爱视而不见：

EVA：Da dacht'ich aus，
Ihr nähm't mich für Weib und Kind ins Haus.
SACHS：Da hätt'ich ein Kind，und auch ein Weib：
's wär'gar ein lieber Zeitvertreib!

伊娃：我想，
你可能会把我当成你房子的女主人和孩子。
萨克斯：然后我就拥有了一个孩子，也拥有了一个妻子；
这将是真正的快乐时光！①

萨克斯就像元帅夫人一样，始终明白他们的关系没有未来，但也正如元帅夫人，如果他从未曾陷入对美好感情的憧憬之中，也决非人之常情。因此，如果我们将性的亲密关系暂置一边，伊娃和萨克斯的关系与元帅夫人和奥克塔维安实际上非常相似。

这两部歌剧惊人的相似之处甚至还可延伸至剧中的第四位主要人物：贝克梅塞尔与奥克斯。显然，他们都是两部歌剧中主要的喜剧角色。更重要的是，他们与剧中主要的三角关系构成相同的联系：都对其中一人存有错误的妄想（虽然贝克梅塞尔追求的是处在三角关系中的中间人物——伊娃——而奥克斯追求的是天真无邪的少女）。此外，贝克梅塞尔和奥克斯的求爱动机是外在的，非心理原因。确切地说，两人

① 第二幕第四场。

都受贪欲驱使：伊娃是纽伦堡市最富有的居民——金匠维特·波格纳之女，而索菲是富裕的暴发户赫尔·冯·法尼纳尔之女。

贝克梅塞尔与奥克斯在剧中不仅是爱情的破坏者，也充当瓦格纳和施特劳斯的哲学代言人的对抗者。可以说，在讨论两部歌剧时，他们在剧中处于相同位置。贝克梅塞尔是汉斯·萨克斯思想上的反对者，显然他没有能力领会传统与创新之间的有机关系，并阻挠萨克斯为纽伦堡的文化复兴事业付出种种辛苦。奥克斯也以类似反对者的立场站在元帅夫人的对立面：当元帅夫人敏感于年华老去时，他却对这一心理本能麻木迟钝，因为他认为自己与年轻天真的索菲未来的婚姻并没有什么不合适。实际上，正是他的粗鄙促成了元帅夫人在第一幕结束时对时间和年龄的深层思考。我们赞赏萨克斯和元帅夫人的机智慷慨更多原因在于，他们与贝克塞梅尔和奥克斯的愚蠢自私形成鲜明对比。此外，这两个"反角"甚至在音乐上也存在相似之处。虽然奥克斯是一个更加讨人喜欢的角色，角色地位也不如贝克塞梅尔重要，但两个角色都要求"会唱歌的表演家"(singing actors)来担当，他们的音乐比其他主要角色更具朗诵风格。从无意外，两个角色经常由这样的歌唱演员担任，虽然他们的声音条件相对有限，但他们高超的戏剧表演才能给观众留下深刻的印象。

我把《名歌手》和《玫瑰骑士》称为关于为爱牺牲的歌剧。相应地，在牺牲行为集中表现的那一刻引起了两位作曲家相似的音乐反应。这一刻在《名歌手》中发生在第三幕第一场的结束部分，在《玫瑰骑士》中为整部歌剧接近尾声时。这一情感关键点的不同部位安排，正如我们将要看到的，反映出两部歌剧在思想体现上唯一最重要的不同之处。然而，我想从瓦格纳和施特劳斯为表现这一刻所采取的相似的戏剧和音乐技巧开始我的探讨。两位作曲家都是从自我牺牲的姿态开始，他们通过随意的，几乎是即兴的方式使之更加感人。在决定自我牺牲之后，旧情人唱出对做出牺牲的主角的崇拜之情。最后，歌剧在极其精美

复杂的音乐形式中达到高潮——在瓦格纳为五重唱，在施特劳斯是三重唱——其效果是用音乐庆典的方式来报答主人公的慷慨之情。

《名歌手》的第三幕第一场中，伊娃来找鞋匠萨克斯，希望从他那里打听到瓦尔特在骚乱的仲夏夜做了什么。她并没有意识到年轻的骑士实际上就在这所房子里，她只清楚地感到萨克斯知道些什么。他们的交流完全以所谓的歌剧中简洁的暗喻来表现：他们讨论伊娃的鞋子，鞋子不合脚的状况（一会儿太松，一会儿太紧）显然（也许是过于腼腆）暗指她对瓦尔特的爱和昨夜失败的私奔行为。

当萨克斯弯腰靠近那只有问题的鞋子时，瓦尔特在他身后的门口出现了。在瓦格纳的乐队突然进入所谓的"仲夏夜魔力"的兴奋动机时，伊娃无声地喊了一下。萨克斯非常清楚发生了什么事，但他假装不知道。当两个惊呆了的年轻人相互凝视时，萨克斯开始进入抱怨其职业的独白。他甚至假装在回想与伊娃成婚一事。可以说，他趁伊娃大脑空白之际，借机表达自己的真实感情——一种自我贬低的方式，好像是在自我放弃。这种效果令人感到莫名的痛苦：

Kind, hör'zu! Ich hab mir's überdacht,
was meinem Schustern ein Ende macht:
am besten, ich werbe doch noch um dich;
da gewänn'ich doch 'was als Poet für mich! —
Du hörst nicht d'rauf? —So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt?

听着，孩子！我曾想过
该如何结束我的鞋匠生涯：
如果我向你求婚那将再完美不过；
然后我仍然以诗人的身份为自己赢得一些东西！——
你在听么？——现在说点什么吧！
难道不是你扰乱了我的心扉么？

瓦尔特看到伊娃之后，激发了他创作之前所唱的《梦之歌》的第三部分。歌曲结束时，萨克斯问伊娃——用现在为人熟悉的暗讽法——是否她的鞋子令她称心如意。她立即意识到他所做出的牺牲，泪流满面地倒向他，这时瓦格纳的乐队用十四小节 fortissimo（很强）的颤音来表现她的心情。萨克斯通过再一次退回对职业的抱怨，来应付危险的感情暴露，这是他典型的自我防御机制。音乐此时自我贬低的尴尬絮叨，其真正用意是希望被人打断。

伊娃确实打断了他，兴奋地唱起对萨克斯的赞美，欧内斯特・纽曼称这段音乐为“全剧最炫目的情感精华之一。”[①]第一句旋律——“O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann!”（哦，萨克斯，我的朋友！我亲爱的朋友！）——从一个高音 G 开始，在第二小节上升至心醉神迷的 B 音。该乐段的许多乐句包含异常宽广的音程，驱使声音跨越一个八度或者甚至八度以上的距离，因此使伊娃的感激之情显得异常开阔饱满。当伊娃表达自己爱的深情时，乐段的力度趋于加强（音高也随之提升）：

O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär'ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erwecktest du mich nicht?
Durch dich gewann ich,
was man preist,
durch dich ersann ich,
was ein Geist!

① 见 Ernest Newman，《瓦格纳的歌剧》（*The Wagner Operas*），纽约，1949 年，第 381 页。——原注

Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich, edel, frei and kühn:
du liessest mich erblüh'n! —
Ja, lieber Meister! schilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die wahl,
nur dich erw? hlt'ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis reicht'ich nur dir!

哦,萨克斯! 我的朋友! 我亲爱的朋友!
我该怎样报答您,高贵的人!
如果没有您的爱,没有您
我该怎么办?
如果没有您的唤醒
我会不会一直是个孩子?
因为您我得到了
人们所珍视的一切
因为您我学会了
如何思考
您的唤醒,
只是因为您我才可以
高贵、自由、大胆地的思考:
您使我成熟!
是的,亲爱的大师,如果您愿意请责怪我;
但我将站在您的右边,
因为,如果我可以选择
我不会选择他人,除了您;

您曾是我的丈夫，
除了您，我不会珍视任何人！

这确实有些让人惊讶——一个人当着自己未来配偶的面如是说。实际上，她对自己的配偶甚至还未说过一个字。当伊娃提及“唤醒”和“成熟”时，她的语言有令人意外的情爱意味，正如纽曼所观察到的，衬托她演唱的乐队主题使人想起《特里斯坦和伊索尔德》。有意义的是，她的旋律由萨克斯的“放弃”动机构成。

伊娃另一个极其抒情的片段在刚才的赞美之后：她开始了五重唱《像阳光一样明媚》(*Selig*，*wie die Sonne*)①，开始的12小节实际上是为女高音所作的独唱段落。虽然节奏步伐上该五重唱比之前的“哦，萨克斯，我的朋友”那段音乐更加节制。瓦格纳再次用一组心醉神迷的激昂音调来作为起始乐句，使声音越过^{b}A高音。表面上看，五重唱像是对瓦尔特新歌的赞美，萨克斯为这首新歌命名为《美妙的清晨之梦的旋律》(*selige Morgentraum-Deutweise*)，但只要其他四个人声加入，伊娃的唱词就几乎不能被人理解。我们听到的是一段异常复杂和美丽的音乐，其中人声在乐队织体中自由出入，直到他们一致抵达辉煌的^{b}G音得到解决。歌剧总体的现实时间连贯性，在这里被打断(别处没有这种情形)，我们体验这突如其来的复调侵入就像是对刚刚所见的事件作出无词的交响性评论。它真正赞美的(我们觉得)不是瓦尔特的新歌，而是汉斯·萨克斯的牺牲。

现在来考察一下《玫瑰骑士》中相似的场景。元帅夫人的牺牲姿态集中体现在奥克斯男爵离开之后，尤其是在她和索菲的对话中。就像在《名歌手》中一样，尴尬这一情绪在剧中起着关键作用，虽然这尴尬不是元帅夫人的，而是奥克塔维安的，因为他发现自己处在两个女人之间：“Der Bub，wie er verlegen da in der Mitten steht”(那个男孩在两人中间多么手足无措)。表面上，元帅夫人的牺牲在于解除他的尴尬。

---

① 第三幕第四场。这确乎有些让人惊讶——一个人当着自己未来配偶的面如是说。

她通过对索菲的谈话来完成这个行为。这是她在这场戏中第一次和苏菲谈话，实际上，也是整部歌剧中的第一次。因此施特劳斯像瓦格纳一样，让他的女主人公采取间接的方式使这个时刻更具效果：元帅夫人看似对索菲说话，实则是在对奥克塔维安说，祝福他的新欢，从而标志着她对自身的放弃。然而，音乐却不是沉默不语：当她转向索菲时，乐队演奏的却是她与奥克塔维安的爱的主题。

为了与她尊贵的社会地位保持一致，元帅夫人采取一种比卑微的汉斯·萨克斯更加优雅的方式表达自己。当萨克斯表现出所有中产阶级的笨拙时，元帅夫人则是高贵的，甚至带有稍许的优越感。歌词说明了她看索菲时"即挑剔又友善"(Prüfend ber gütig)。她的话被配上第一幕的音乐，其中她提到必须轻松地分别，"用愉快的心情和轻柔的双手"：

Red'Sie nur nicht zu viel, Sie ist ja hübsch genug!
Und gegen den Herrn Papa sein Übel
weiss ich etwa eine Medizin.
Ich geh'jetzt da hinein zu ihm und lad'ihn ein,
Mit mir und Ihr und dem Herrn Grafen da
In meinem Wagen heimzufahren—meint Sie nicht,
Dass ihn das rekreieren wird und allbereits
Ein wenig munter machen?

请不要再说，你确实很美！
对于你父亲的疾病，我想我知道疗法。
我现在就去看他，邀请他
和我一起坐马车回家
你和你的伯爵——你们不认为
这样可以使他恢复，并使他迅速地
振作起来？

这番话的实际内容就像萨克斯关于伊娃的鞋和抱怨鞋匠的独唱一样没有意义,并且无关紧要,但它的震撼力却不亚于后者。威廉·曼称它为“全剧中最甜蜜、最优雅和最动人的言谈”。①

此外,与萨克斯的话语相仿,这番话引出了直接的赞美。确切地说是两次赞美。第一次来自索菲:

Euer Gnaden sind die Güte selbst.

仁慈的殿下!

然后是来自奥克塔维安更有意义的赞美。虽然他的表现不如伊娃的“哦,萨克斯!我的朋友”那样出色,但仍然以三声称呼来表达他对元帅夫人的感激。通过为它们配上期待中的属七和弦,施特劳斯带给我们这样一种印象,这三声致意是一段更长的情感迸发的开始,因为奥克塔维安不知道该如何表达,不管如何,这三声致意在歌剧整体内敛而含蓄的谈话中听上去有点虚假。然而,它们虽然简短,却令人印象深刻:

Marie Theres', wie gut Sie ist.
Marie Theres', ich weiss gar nicht——

玛丽娅·特蕾西娅,您是多么仁慈。
玛丽娅·特蕾西娅,我不知道——

之后是简短的:

Marie Theres'!

① 见 William Mann,《里夏德·施特劳斯:歌剧的批评性研究》(*Richard Strauss: A Critical Study of Operas*),伦敦,1964年,第140页。——原注

玛丽娅·特蕾西娅!

最后的致意宣布了著名的三重唱的开始,它在许多细节之处可与《名歌手》中的五重唱相媲美。如同瓦格纳的五重唱,当人物吐露各自的心声时,时间凝滞了,虽然三重唱的效果也许并不令人惊讶,如果其中原因只是在于施特劳斯(不像瓦格纳的处理)已经在第二幕表现玫瑰时运用过这一技巧。三重唱和五重唱同样开始于一个单独的女高音(元帅夫人),前面十二小节一直高高漂浮在乐队之上。同时,三重唱由一个巨大的复调织体构成——每一首分曲约持续 4 分钟左右——其中各个声部互相交织,最后通过延长的半音解决到达^{b}D 大调的和谐。三重唱和五重唱分别通过沉稳的速度、大调调性(瓦格纳的为^{b}G 大调,施特劳斯的是^{b}D 大调)和三拍子节拍获得进一步的一致性。

此时,音乐再次以交响的方式而非歌剧的方式进行,我们也相应地体验到三重唱就像是对所发生事件的抽象赞美。在《像阳光一样明媚》中,歌词基本上无法让人听清,原因在于音乐的复调织体以及高音的女声(许多地方都是在高八度上)使这段音乐成为歌剧中最不易理解的唱段。然而,施特劳斯的织体不似瓦格纳那般复杂,它直接指向元帅夫人的牺牲,尤其是在她的起始乐句中:

Hab'mir's gelobt,
ihn lieb zu haben in der richtigen Weis',
dass ich selbst sein Lieb'zu einer andern noch lieb hab'!

我发誓以合适的方式爱他,
甚至可能会爱他所爱的人!

如果我们注意力集中,也许能捕捉到索菲十九小节旋律片段中的歌词,拱形的乐句两次促使人声越过^{b}B 高音,歌词也概括出剧中的人物关系:

Ich möcht'mich niederknie'n dort
vor der Frau und möcht'ihr was antun,
Denn ich spür', sie gibt mir ihn
und nimmt mir was von ihm zugleich.

我愿跪倒在那女士面前，
愿为她做些事情，
因为我感到是她把他给了我，
同时也从我那里带走了他的一些东西。

三重唱实际上并未结束施特劳斯的歌剧（紧接着是奥克塔维安和索菲的二重唱），但它从未失去作为该剧音乐和戏剧高潮的地位。事实上，它所具有的这个地位比五重唱在《名歌手》中的地位明确得多。其理由与剧情中相关的情感强度或两首分曲的音乐价值毫不相干。从这两方面而来看，三重唱和五重唱处于同一层面。然而在它们的戏剧立足点上却有一个重要的不同：瓦格纳的五重唱之后便是仲夏日的庆典，施特劳斯的歌剧中并没有与此对应的场景，其中对萨克斯的赞美从个人范围扩大至公众领域。两部歌剧在这方面的区别确切地反映出19世纪和20世纪审美感觉中的重要转变：对于现实的社会维度的艺术旨趣越来越衰退，越来越转向心理世界——我们注意到，这个转变就像从巴尔扎克和狄更斯的小说向普鲁斯特和乔伊斯的小说过渡。

因此，元帅夫人的牺牲完全是个人事件，除了它在施特劳斯的三重唱中具有纪念意义之外，并无其他价值可言。但由于萨克斯的牺牲不仅是个人事件，它还是公众事件，因此五重唱中的个人纪念后面紧跟着盛大的公众节日庆典。而当纽伦堡的民众聚集在城外的牧场赞颂萨克斯时，五重唱（就此而言）必须和同样感人的公众赞美，争夺在我们情感中的位置。

这个在社会层面和心理层面的不同之处在牺牲场景时已得到预示。机敏的观众可能会注意到，在我前面的叙述中，略去了伊娃的独唱

和五重唱之间的一个关键性的情节动作：萨克斯提升他的学徒大卫为成熟工(journeyman)。在此，这一举动和我们一直关注的爱情牺牲行为之间产生了一个奇怪的情感共鸣。可以说，大卫在社会身份上与伊娃相符：虽然他与萨克斯在本质上是经济关系(学徒和师傅)，但提升他为成熟工的举动同样切断了长期建立起来的深沉情感纽带。从今以后，他像伊娃一样，不再依赖萨克斯，可以自由地去追求事业，寻找爱情。这一刻必定带来心灵的痛苦，因为大卫的提升给我们展示了萨克斯放弃一种关系的另一面——这种关系曾经是他心理慰藉的重要来源之一。

然而，在元帅夫人的世界里，没有人与大卫哪怕有一丝的相似。理由很简单，因为这是一个原来重要的社会关系被切断的世界。当然，剧中的人物都有确定的社会地位，但没有人让我们感到特别需要关注。取而代之的是，《玫瑰骑士》中有意义的联系，本质上完全在于心理层面。因此，不管是元帅夫人的性格还是施特劳斯的歌剧，都具有某种情感匮乏，而处于高潮位置的三重唱相应必须承担起更重的艺术责任。

大卫提升事件和仲夏日庆典暗示了一个重要的侧面，其中爱情上的自我牺牲主题虽然在两部歌剧中具有明显的相似性，但当观众从瓦格纳转向施特劳斯时它们又表现为不同的内涵。我将在余下的内容中进一步探究两部作品之间这点以及其他不同点的逻辑结果。因为处于《名歌手》和《玫瑰骑士》中心的情感三角关系是如此相似，使观众更加好奇，作品的整体印象何以造成如此巨大的差异。我认为，这种差异间最有趣的因素是19世纪晚期和20世纪初期总体思想气候的转变。换言之，这一差异是思想领域发生变化的一个产物。

艺术与社会

我已从《名歌手》和《玫瑰骑士》共有的爱情主题开始了我的探索。从更广泛的重要性而言，《名歌手》可能与威尔第的《唐·卡洛》比较更有意义。就像《唐·卡洛》(其首演比《名歌手》早一年)一样，《名歌手》

提出了公众秩序和公平正义的命题。歌剧的中心（就像在《唐·卡洛》的中心），实际上矗立着一位政治人物，纽伦堡受人尊敬的长者汉斯·萨克斯，他（像菲利普二世一样）为了公众事业放弃了部分个人的幸福。此外，《名歌手》和《唐·卡洛》处于相同的背景之中：都发生在16世纪，一个欧洲国家制度的初建时期。

与威尔第相比，瓦格纳的故事发生在更小的历史舞台中，我们很可能会忽视两部作品之间的联系。但是规模上的不同仅仅在表面，因为纽伦堡的经历意味着一个代表性的例子。即，瓦格纳想让他的小城镇作为德国社会的一个缩影——实际上是整体社会秩序的缩影。例如，在著名的《幻想》（*Wahn*）[1]独唱中，萨克斯确凿地将小城置于德国的中心来吸引我们对纽伦堡的注意：

> Wie friedsam treuer Sitten,
> getrost in Tat und Werk,
> liegt nicht in Deutschlands Mitten
> mein liebes Nürenberg!

> 可靠的习俗呈现出一派祥和
> 人们满足于自己的工作，
> 在德国的中心，
> 屹立着我亲爱的纽伦堡！

为突出萨克斯思想的重要性，瓦格纳为这些歌词配上一组令人难忘的激昂乐句，它在一个属音持续音上延续了十二小节，直到令人满足地解决在最后一个词"纽伦堡"的主音上。在萨克斯《鞋匠之歌》（*Schusterlied*，为了阻止伊娃和瓦尔特的私奔而唱）优雅精致的语言中，小城甚至被定义为天堂：换言之，小城代表了整个文明世界，是那些

---

① 第三幕第一场。

处于其外的文化沙漠无法企及的。萨克斯干涉恋人的私奔不是出于嫉妒，而是为了阻止他们做出追悔莫及的事情，实际上，逃离纽伦堡意味着逃离文明。因此，纽伦堡是典型社会中一个典型的城镇，而汉斯·萨克斯则是镇上典型的领导人。

然而，在威尔第和瓦格纳对政治制度的描绘之间存在一个重要的不同——这个不同超越了以下事实，即，瓦格纳将作品设置在一个小城亲密、微型的世界中，而威尔第则将故事背景置于一个民族国家的巨大舞台上。在威尔第的歌剧中，我们面对的政治处于蒙昧状态：我们看到男人们的公众生活不是奉献于治国安邦，就是在与政治叛乱做斗争。相反，在《名歌手》中，政治通过其他现实事件得到调和。歌剧剧名所示的十二位名歌手显然是政治人物：他们是城镇的管理者，虽然他们的管理比菲利普更加民主和人道，但确实享受着同样凌驾于城镇居民之上的权威，就像菲利普二世之于西班牙帝国的全体臣民。与菲利普不同的是，名歌手只是兼职政治家。事实上，他们宣称的政治权威归根结底建立在他们在政治领域之外所取得的成就。

这里只提一件事，名歌手同时也是商人。除了管理城镇，他们也是当地的经济支柱。其中的成员包括鞋匠、金匠、皮草商、铁匠、面包师、锡匠、杂货商、裁缝师、肥皂商、股票交易商和铜匠。值得注意的是，只有斯克图斯·贝克梅塞尔没有明确的经济身份：他是城镇职员，因此是剧中唯一全职的政治人物——这一背景显然为他的性格带来不利影响。

更重要的是，这些城市政要也是艺术家。他们是诗人、作曲家，当然也是歌唱家。他们每个人通过艺术技能的艰苦训练和测试获得名歌手的头衔。另外，他们在闲暇时不仅是艺术家——就像现代商人可能会在业余时间去打网球、高尔夫球或打桥牌一样。就像他们依赖事业成功来行使权力，如果他们的政治权威要享有真正的合法性，必须证明他们是名副其实的名歌手。因此，瓦格纳的纽伦堡不仅由杰出的企业家管理，同时由杰出的艺术家管理。瓦格纳思想的核心在于一个不太现实的主张，即政治领导、经济成就和艺术创造三方面因素应该融合在

一个人身上。毫无疑问，卡尔·马克思会因为发现在瓦格纳的中产阶级理想王国里，中产阶级关于劳动分工的理想被如此明目张胆地冒犯而感到可笑。但我们也可以这样反驳，从没有一部艺术作品能如此清晰地刻画出中产阶级的政治、经济和文化抱负——当然，它们也是马克思的伟大主题之一。

虽然我将瓦格纳在《名歌手》中的观点描述为“不太现实的”，但是他关于政治、经济和艺术价值统一性的观点决不是晚期19世纪文化中孤立的现象。这一观点为广泛的艺术潮流和思想运动提供灵感，通常以唯美主义的名义实施影响力。这场运动与一批英国思想家密切相关，其中尤以约翰·罗斯金最著名。与罗斯金一起，唯美主义者的传统还包括其他专家如社会主义者威廉·莫里斯[①]（美术工艺运动的发起人）和与拉斐尔前派的邓特·加布里尔·罗塞蒂[②]结盟的诗人画家们。唯美主义的观念也在弗里德里希·尼采的著作中产生共鸣。尤见于尼采在《悲剧的诞生》(*The Birth of Tragedy*, 1872)中对希腊艺术和文明的哲学分析。唯美主义以更加自由的方式，蔓延覆盖着直至“世纪末”(fin de siècle)的一大批文学家和艺术家的作品。

所有唯美主义传统代表的共同设想是，相信艺术和社会能够紧密结合在一起。他们坚信其中一个的变化决不会和另一个无关：社会安定和艺术成就相互依赖。例如，罗斯金认为，任何事物的艺术价值在于它的创造者在创造过程中所获得的愉悦感：

> 谈到装饰，我认为正确的问题应该是：它是愉快地完成的吗——雕刻师在雕刻过程中是否感到快乐？”[③]

对罗斯金而言，一件艰辛劳作或者异化劳动的艺术品不存在任何

---

① William Morris(1834—1896)，英国工匠，设计师，作家，印刷家和社会主义者。

② Dante Gabriel Rossetti(1828—1882)，英国拉斐尔前派画家。

③ 见John Ruskin，《建筑的七盏灯》(*The Seven Lamps of Aarchitecture*, 1849)，费城，1891年，第165页。——原注

美学价值——这是罗斯金以富于勇气的一致性谈到埃及金字塔时所下的论断。这一结论追随这样一个观点：建立在剥削基础之上的社会秩序——不论它是古代埃及还是现代工业化的英国——创造不出任何有艺术价值的东西。可以说，美是公平正义的结果。

另外，反向的主张也能成立：如果说艺术价值有赖于创造它的社会秩序，那么社会安定反过来也依赖美的培育。一个社会如果不尊重和培养艺术将会走向灭亡：它将不可避免地变得沉闷最终不堪负荷完全瓦解。因此，罗斯金反对把艺术看作是装饰性的奢侈品，是一件赋予社会魅力和优雅的"附属品"①（如同美食），其最终并非不可或缺。相反，艺术是最严肃的急需品。它是社会存活的关键因素。

罗斯金在上述分析中主要论及基督教中世纪的艺术与社会，这一时期在他的第十三卷《威尼斯之石》（*The Stones of Venice*，1851—1853）中得到最充分有力的论述，尤其是在"哥特艺术之特征"（The Nature of Gothic）一章中。他在缔造了哥特教堂的文明中发现了一个完美的模式，该模式也是艺术和社会应该具备的一种关系。中世纪的艺术家创造出具有真正美感的装饰物，他们带着愉快的心情工作，而一个建立在这样的劳动力基础上的社会，它的每一部分都由公平和平衡构成。当然，那是一个等级分明的社会，其中大师、成熟工和学徒各司其职。但它不同于现代资本主义严格管制下的民主社会——只会制造丑陋，依赖于野蛮的剥削——中世纪的文明代表了艺术成就和社会和谐的巅峰状态。此外，根据罗斯金的理论，如果一个社会要成为一个整体，艺术将必须恢复它应有的尊严。

瓦格纳的《名歌手》几乎可被视为是用歌剧来论证罗斯金在《威尼斯之石》中所阐述的关于艺术与社会的理论。我并不认为瓦格纳曾经读过罗斯金的著作，或者他很熟悉以罗斯金为精神领袖的具有更广泛影响力的这一思想潮流。但他的歌剧构思用来解释关于艺术创造和社

① 见 Ruskin，《现代画家》（*Modern Painters*，1856），费城，1891 年，第三卷，第 84 页。——原注

会安定的唯美主义思想是再合适不过了。与唯美主义的信念一样,《名歌手》将工艺等同于艺术:剧中的艺术家皆为商人,他们不仅创作歌曲还制造鞋子,他们认为制造鞋子就像创作歌曲一样,值得付出创造力。更重要的是,如罗斯金所示,歌剧提出了拙劣的艺术会导致社会瓦解,而精美的艺术就像粘合剂,仅此一点就能带来社会和谐这一命题。该命题不仅体现在瓦格纳的脚本中,还体现在他的音乐中。它通过剧中盛大而富于象征意义的两场戏的对比得以体现,这两场戏分别是仲夏夜(第二幕的主题)和仲夏节(歌剧的结束)。

仲夏夜和社会秩序的瓦解

《名歌手》第二幕的高潮发生在社会秩序瓦解的那场戏中:仲夏夜的骚乱。此时,纽伦堡的居民应该正在熟睡之中,但他们却涌到街上互相打骂。另外,骚乱的直接原因虽然已经非常清楚,却没有充分的理由来解释,为何这些男女在午夜如此疯狂地互相谩骂和殴打。换言之,这不是一场骚乱——如发生在威尔第的《西蒙·波卡涅拉》中的议会厅的那场戏,不同群体的代表们("贵族"和"人民")发泄真实的对社会的不满和政治抱怨。正如萨克斯在第二天清晨所思索的,仲夏夜骚乱看来更是人们彻底疯狂后带来的结果。此外,它的不可解释性恰恰是用意所在:它使我们联想到掩藏在文明外衣下压抑的敌意,暴露了它带来的威胁。勿庸置疑,瓦格纳实际上是想展示给我们一个行将分裂的社会。他认为,社会的凝聚是不稳定的成就,随时可能瓦解在各种致命的对抗中。这场戏让人想起弗洛伊德在《文明及其不满》(*Civilization and Its Discontents*)一书中所谈到的,在文明和平的表面下,暗藏着难以平息的仇恨。

如果我们分析一下骚乱发生前的情形,就知道它确实是导致骚乱的直接(虽然并不是确当的)原因,我们可以看到这一切都是自我中心——将个人主张置于社会要求之上所导致。在背景中(从字面意义和比喻意义两方面看)有一对年轻恋人,伊娃和瓦尔特:整场戏,他们都蜷缩在舞台后方一棵菩提树下的灌木丛中。他们的私奔行为首先遭到

萨克斯的阻挠，接着被贝克梅塞尔，最后被爆发的骚乱阻挠。其中为这场社会混乱付主要责任的是贝克梅塞尔本人，他带着琉特琴来到伊娃窗下向她唱起小夜曲，却鲁莽地应允萨克斯(他的鞋铺子刚好位于波格纳住处的对面)用敲击鞋锤来"记录"他演唱时的错误之处。显然，贝克梅塞尔出现很多错误，因为当鞋锤敲得越来越放肆时，贝克梅塞尔也越来越兴奋，声音也愈渐响亮。这时离邻居们开始混乱不远了，尤其是在大卫误以为贝克梅塞尔是在对自己心爱的马德林娜求爱，拿着棍子就向可怜的城镇职员冲去之后。马德林娜惊声尖叫着寻求帮助，现在，所有的魔鬼都被释放出来了。城里所有人家的卧室全部没了人，居民们都涌向舞台，彻底的骚乱开始了。

恰当地说，人们在这场混论中说了什么一个字也听不清，虽然，瓦格纳实际上为骚乱分子写了很多押韵的歌词，在剧本中足有一百多行。他将它们分成五组：邻居、学徒、成熟工、大师和女人们(虽然她们并未亲自参于打架，却在各个窗口尖叫着，最后朝窗下的男人们泼水)。每个人都利用这个机会发泄私愤，将白天压抑的敌意行为彻底释放出来。"这是我早就该给你的"，他们互相叫嚣着。我们看到——虽然实际上我们听不到——类似以下的话语：

> Seht dort den Christian, er walkt den Peter ab!
> Mein! Dort den Michel seht, der haut dem Steffen eins!

> 看那克里斯蒂，他正在打彼得！
> 我的天，那是米歇尔，他在殴打斯戴芬！

参与骚乱的不同人群开始互相指责对方："那些人不是锁匠么？一定是他们挑起事端的！……是纺织工人！是制革工人！"即使是被请来控制事态的大师们，最后也变得疯狂起来："现在，作什么都无济于事了，大师们。动手吧！"

任何人看过《名歌手》的演出之后，都会轻松地回忆起这场社会秩

序失控的视觉画面。很多演员冲向舞台，在各个方向大喊大叫，不分青红皂白地殴打他人。瓦格纳为这场骚乱创作的音乐，非常巧妙地加深了混乱给人的印象，他找到了完美的音乐手段来表现社会分裂：用一个巨大的赋格来创作骚乱场景。当然，瓦格纳的音乐绝非杂乱无章，因为赋格是音乐形式中最有组织、最具规律的结构之一，它同时绝妙地传达出混乱的声响效果。赋格通过使不同的声音彼此竞争，造成听觉的感受像是一场音乐争斗（威尔第在《麦克白》最后的战斗场景中也运用赋格取得类似效果）。音乐中的乐句，就像纽伦堡的居民们一样，以相反的方向进行，彼此重叠交织，直到变得更加纠缠不清。总谱显示了瓦格纳在对位绝技上非同寻常的复杂性，有时出现了多达十六个不同声部的旋律对位。

赋格同时也传达出确凿无误的的警告信息：它用音乐语言向我们解释，我们目击的社会分裂完全由斯克图斯·贝克梅塞尔引起。它以自身的音乐结构宣告，导致混乱的原因正是贝克梅塞尔错误的艺术观。因此，我们发现，这段音乐比剧中其他任何地方都要清楚地表明，瓦格纳拥护使人想起罗斯金以及唯美主义运动的艺术与社会思想。在骚乱这场戏中，瓦格纳设法用音乐来证明拙劣的艺术和社会混乱之间的联系。

瓦格纳非常简单地运用贝克梅塞尔《小夜曲》的旋律作为赋格的主导动机，骚乱就建立在这个动机的基础上。这就好像瓦格纳用音乐来指责骚乱的始作俑者。当然，贝克梅塞尔在之前就被界定为一个艺术观念极其保守的刻板之人。瓦格纳无所顾忌地将它用作音乐迂腐之人的典型（众所周知，他以批评家爱德华·汉斯利克[①]为原型，后者为瓦格纳激烈的反对者）。为贝克梅塞尔写的音乐有关一系列原则问题。在他担任“记分员”时，他在瓦尔特第一幕的考试歌曲《开始吧！》（*Fanget an*！）中，轻蔑地记下很多不符合规则的地方。他在仲夏夜对伊娃唱的《小夜曲》同样是缺乏想象力的音乐作品，这使他对瓦尔特的

① Edward Hanslick(1825—1904)，奥地利评论家、著述家。著名的《论音乐的美》一书的作者。

作品之美视若无睹。

我们感到，他严重的美学局限性已经在《小夜曲》的诗文中有所表现，这首诗以刺耳的押韵、陈腐的暗喻和无意义的倒置突出：

> Den Tag seh'ich erscheinen,
> der mir wohl gefalll'n tut;
> da fasst mein Herz sich einen
> guten und frischen Mut.
>
> 我看到这个日子出现了
> 它使我无比快乐；
> 我的心将呈现出
> 美好和初生的勇气。

《小夜曲》以这样的风格持续了一会，瓦格纳为它配置了与之相适应的精彩音乐。他面临的挑战极其微妙，解决的方法也是剧中最质朴的手笔之一：他需要创作出确实不具说服力的音乐，来说明贝克塞梅尔艺术的无能，但同时又要非常吸引人（至少很有趣）来为整段音乐的发展奠定主题基础。音乐写得听上去妙趣横生是一回事，要写作使观众欣赏这妙趣横生的音乐长达一个小时又一刻钟（即小夜曲和骚乱的总体长度），又是另一回事。

贝克梅塞尔《小夜曲》的旋律在瓦格纳的剧中独具特色。它可被形容为拙劣的花腔：演唱时声音断断续续，经过极其华丽的音乐线条，其中包含无数的音符。其徘徊的乐句突然攀升至既无音乐内涵又无歌词意义的延续音之后，于一个糟糕的下行四度音程中达到高潮。这些延续音在音乐上并不和谐，因为它们从来不是可以识别的旋律或是和声进行的逻辑结束。我们得到的印象是，对它们的选择非常武断。同时它们处于演唱者不舒适的高音区（多数音为 C、D 和 E），这使得它们听上去更像是吃力的驴叫。从文本上看，这些延续音通常使贝克梅塞尔

过分强调弱音节，或者在一个无关紧要的词上延续。例如四行诗刚一开始，音乐极其荒谬地停留在“一个”(einen)一词上。

当《小夜曲》继续进行(以及当萨克斯鞋锤的批评声越来越执着)，“规则”引出更可笑的花腔技巧。每一个音节都被拉长，令人不快的装饰音竟然包含多达二十多个音符。最恐怖的事情发生在一个惊人的不合逻辑的结尾，很明显贝克梅塞尔完全是出于押韵的需要而将这种结尾纳入到他的《小夜曲》中：

> Wer sich getrau',
> der komm'und schau'
> da steh'n die hold lieblich Jungfrau,
> auf die ich all'mein'Hoffnung bau':
> darum is der Tag so schön blau.

> 就让那个大胆的人
> 来看看
> 那边站着的优雅可爱的女士，
> 我所有的希望寄托在她身上：
> 多么美丽忧郁的一天。

所有押“au”韵的歌词(就像一张破损的唱片发出的声音)，使演唱者在呜咽的高音E上动弹不得，之后他下行经过一组笨拙的四度，造成的效果使现代观众联想起汽车引擎熄火时发出的声音。贝克塞梅尔在最后一个押韵的词“blau”上，持续了整整两个小节，经过了25个十六分音符，差点使自己窒息在这个不相干的词上。

总之，这是一段让人发疯的音乐——当然，也是对贝克梅塞尔的同胞市民产生影响的音乐。从音乐上看，骚乱的发生可被视为《小夜曲》的正式扩大。从根本而言，骚乱音乐的每一句旋律都来自他笨拙的浪漫曲的某些部分。它主要由跑动的十六分音符构成，当《小夜曲》发展

进行时，下行的四度被极其丰富地扩大了。同样参差不齐的音程得以保持，就像出人意料的、最终失去理智的延续音一样——虽然在赋格轻快的速度衬托下，实际的效果为活力无限和得意洋洋，完全摆脱了贝克梅塞尔矫揉造作的本意。另外，骚乱的音乐源自《小夜曲》不仅可以从自阅读总谱时看出，观众席中的每位观众也都可以听到并感受到它的生动，更加重要的是，《小夜曲》的完整旋律在大提琴、低音提琴、大管、圆号和大号，以及合唱中的低声部不断重复。在整个骚乱中，这些因素结合起来构成对位大厦，其基石是稳固的"贝克梅塞尔"基础。它是歌剧中音乐争论场面最尖锐的例子之一，几乎像演绎法一样清晰明了。它宣告了拙劣的艺术将导致社会的瓦解。

仲夏节和社会团结

与仲夏夜的混乱不堪形成对比的是仲夏节的秩序井然。我们所熟悉的夜晚对应罪恶、白天对应善良的联想为这种对立提供了隐喻的背景。当然，在《特里斯坦和伊索尔德》中，瓦格纳颠倒这种联系，白天对应痛苦，夜晚对应幸福。但在《名歌手》中，瓦格纳的创作是在一个更具传统象征意义的架构中完成的。他也拥有莫扎特的《魔笛》中的观念所需的直接的歌剧素材，在《魔笛》中，夜后的恶势力被萨拉斯特罗的光明祭司击败：

> THE QUEEN, HER LADIES, AND MONOSTATOS:
> Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht,
> Wir alle gestürzet in ewige Nacht.
>
> 夜后、侍女和莫诺思塔托斯：
> 啊，我们的法力全被破坏，
> 跌进永恒的黑夜逃不出来。[1]

---

[1] 参见《歌剧经典之一——〈魔笛〉》，台北，世界文物出版社，1999年，第213页。

SARASTRO:
Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
Zernichten der Heuchler erschlichene Macht.

萨拉斯特罗：
太阳光辉赶走了黑晚，
伪善者的邪力全都完蛋。①

《魔笛》中这一转变来自于两个平行对句：萨拉斯特罗明亮的^{b}E大调和声紧随夜后溃败的减七和声之后。瓦格纳以更从容的方式表现自己的观念，但昼夜之间的隐喻对比确实在两部歌剧中具有相同的思想作用。

仲夏节由一系列重要的庆祝活动组成，所有活动都可看作是社会和谐的象征。在前一场戏中处于自我毁灭边缘的居民，如今已转变为因感动和尊重而团结在一起的和谐整体。当然，这个转变的媒介就是艺术。就像贝克梅塞尔拙劣的艺术导致纽伦堡处于瓦解的边缘，汉斯·萨克斯真正的艺术治愈了自我中心主义带来的创伤，使整个社会恢复成一个整体。

为了营造逐渐形成的整体感，这场戏中的各种事件被巧妙地安排在一起。首先，我们看到各行各业的人们身着节日盛装步入城外的牧场。对其中三大行业的人——鞋匠、裁缝师和面包师——瓦格纳用歌曲来赞美他们对繁荣城镇所做出的特殊贡献。鞋匠们赞美他们的守护神圣·克利斯平③为那些买不起鞋的穷人制鞋，甚至在需要的时候去偷皮革；裁缝师歌颂一位不知名的前辈，为了吓退敌人不惜将自己缝在羊皮里沿着城墙来回巡逻；面包师们——某种程度上想象力稍欠缺些——提醒大家是他们解决了城镇居民每天的温饱问题。前夜头破血

① 参见《歌剧经典之一——〈魔笛〉》，第213页。
③ 罗马神话中的鞋匠。

流的争斗让位于此刻友善的扶持和文明的竞争，这种情形通过不相上下的巧妙应答和平行的三首歌曲的结构（最后交织在一起）得到精确的表现。我们觉察出纽伦堡作为一个社会整体仍然由不同阶级组成，但彼此之间的关系却和睦融洽。

瓦格纳用所谓的姿态语言继续展开自己的观点。在行业人员的歌曲之后，首先上场的是舞蹈，接着是游行，两者均从动作上与骚乱形成对比。如果说所有人都在仲夏夜释放自己失控的冲动，那么舞蹈和游行则展现了相反的一面：每位市民都让自己的动作符合集体的模式。可以说，它们是以芭蕾舞的形式体现社会的和谐。继《汤豪舍》之后，瓦格纳歌剧中唯一的芭蕾舞音乐是一段愉快迷人的华尔兹，乘小船从菲尔特（Fürth）来的姑娘们促成了这个欢快的场面。舞蹈暗示的社区和谐感仅在学徒和成熟工为吸引姑娘们而展开竞技时被温和地打断一次。

名歌手的到来终于打断了华尔兹。瓦格纳为表现他们的入场创作了盛大的进行曲，进行曲的音调来自我们早已熟悉的序曲音乐。在此，音乐扩大为一大段激情辉煌的乐队插段。与柏辽兹急速向前的《特洛伊进行曲》不同，名歌手的进行曲盛大又威严。凭借其庄严的速度、坚定的节拍、果断的C大调（第二主题大部分由不断激昂的C大调和弦构成），进行曲就像是社会和谐的音乐象征。音乐快结束时，展现在我们面前的是一副达到惊人平衡的舞台造型：纽伦堡的市民们列队站立——名歌手们坐在长椅上，前后分别站着学徒和成熟工。仲夏夜的骚乱场面已经变成一副平衡有序的画面，其美感堪与文艺复兴时期的绘画作品相媲美。

当所有人各就各位，学徒们催促大家保持安静（Silentium!），进行曲的音调逐渐消失。此时出现片刻的静止，好像市民们（如同对济慈"希腊古瓮"〔Grecian Urn〕的崇拜者一样）被永恒地凝固在这一生动的画面之中。我们确实来到了标志着纽伦堡市民成为社区一员的完全融合的神灵显现时刻。当汉斯·萨克斯出现并走向舞台前方，他受到同胞们热烈的欢呼，之后众人唱起了赞美诗——"Wach'auf!"

(醒来!)[1]。就像舞蹈和游行在姿态上代表骚乱的对立面，赞美诗则在音乐上形成骚乱的对极：在对位手法中相互对抗的男人和女人，此时愉快地团结在明显的和谐之中。曾经叛乱的暴民，此时变成了一个唱诗班，他们的音乐与巴赫为信徒社团创作的《马太福音受难曲》极其相似(这绝非偶然)。

赞美诗的歌词真的是由 16 世纪的纽伦堡诗人汉斯·萨克斯所作，这首诗是他献给马丁·路德和宗教改革运动的祝辞。诗中对“炽热的金光”的赞美与瓦格纳对昼夜间的隐喻对比形成完美的一致：

Wach'auf! es nahet gen den Tag;
Ich hör'singen im grünen Hag
Ein'wonnigliche Nachtigal,
Ihr'Stimm'durchdringet Berg und Tal;
Die Nacht neigt sich zum Occident,
Der Tag geht auf vom Orient,
Die rotbrünstige Morgenröt'
Her durch die trüben Wolken geht.

醒来！白昼已经来临；
我听到绿树林里
快乐的夜莺在歌唱，
它的歌声越过丘陵和山谷；
黑夜正在西边坠落，
白昼自东方升起，
炽热的金光
刺破了层层乌云。

---

① 第三幕第五场。

我们在第一句“Wach'auf!”中就能明显感到赞美诗作为和谐音乐的象征作用。所有的纽伦堡人在同度的自然音 D 上唱出第一个词“Wach”,并由整个合唱队以 fortissimo(很强)的力度持续下去。可以说,这也许是所能想到的最原始的方法,用以表现音乐的统一:舞台上的每人一起用一个单音唱出一个音节。瓦格纳甚至终止了乐队,因此,没有任何声音能破坏和谐统一的效果。在第二个词“auf”上,自然 D 音让位于更加和谐的关于城镇刚刚获得的团结的表现:合唱队的全体演员情绪激昂地进入辉煌的 G 大调和弦,并将延续得更加持久。合唱反映了和谐的更高、更复杂的形式。它的和声——可以说是声部分工——体现了社会各种团体形成整体的大融合。

紧接着的赞美诗,虽然各个声部偶尔独立进行,但仍使我们强烈地感到纵向和谐的声部进行。这种效果好像听到舞台上所有声部为了清楚地表达共同的话题而自上而下地结合在一起——就像只有一个人在演唱。当合唱庄严地进行到结束,它似乎消除了人与人之间的隔阂,将纽伦堡的市民塑造成最完美的整体。就像瓦格纳用赋格来表现骚乱,赞美诗的音乐非常明确地表达了它的社会涵义。

赞美诗的明确性还体现在它确认了象征社会和谐的素材。如果骚乱将我们的音乐注意力指向贝克梅塞尔,那么合唱则引向汉斯·萨克斯。在一大段音乐中,我们意识到最强烈的感受便是合唱同时也是一种感激行为:纽伦堡的市民通过演唱萨克斯的诗,在那一刻实现了团结,并向他们的祖先致敬。

实际上,合唱是前一场戏结束时五重唱的公众对应部分。值得注意的是,虽然纽伦堡的市民完全不知道萨克斯为爱牺牲的具体细节,但他们却把他看作是城市的殉道者而高呼他为“纽伦堡亲爱的萨克斯”(他们在合唱结束时的呼声)。他们的直觉当然完全正确,因为这正是瓦格纳的意图所在,萨克斯的牺牲涉及整个社会的安定局面。瓦尔特也不再只是个比萨克斯更适合做伊娃丈夫的英俊男人(这正是《玫瑰骑士》的主题),他已然成为一个艺术家,他的天赋对纽伦堡的文化复兴不可或缺,因而,对纽伦堡的存在也同样重要。萨克斯通过放弃伊娃,为

瓦尔特赢得人生的完整。因此，全体自然流露的祝辞既合乎情理又具情感力量：他们集体唱出的“Wach'auf!”表示出对他们共存的创造者和创造媒介的尊敬，即艺术家和他的艺术作品。

作为艺术调解人的汉斯·萨克斯

所有的名歌手都认可艺术的重大社会功能。但汉斯·萨克斯之所以能成为《名歌手》中的英雄，原因在于唯有他欣赏传统与创新之间的合法主张。他在旧势力顽固不化的保护人和新势力粗枝大叶的拥护者之间扮演着调解人的角色。他认为，如果对创新没有一个开放的态度，艺术将会变得愚昧可笑和机械呆板，贝克梅塞尔，尤其是他在第二幕中的《小夜曲》就是佐证。但如果不尊重传统，艺术就不可能一脉相承，也不可能与前人的艺术成就达成创造性的结合，这是所有成功的发明必不可少的立足点。作为维持社会秩序并赋予社会活力的艺术，必须在传统与创新之间保持微妙的平衡。

萨克斯的美学哲学和他对创新和传统的态度与约翰·罗斯金和他的言论之间具有惊人的相似。罗斯金、莫里斯和他的公司经常与中世纪精神联系在一起——换言之，一种对欧洲最古老的艺术传统的全新认识。他们的中世纪精神总是伴随着对最激进艺术观念和艺术实践的热情，但这却鲜为人知。罗斯金是约瑟夫·特纳[①]毫无保留的辩护者，由于特纳的画风忠实于视觉真实而不是拉斐尔几何型的完美抽象，他大胆的印象主义的风景画和海景画（更重要）被罗斯金奉为经典之作。可以说，拉斐尔在罗斯金心目中如同贝克梅塞尔之于瓦格纳：贝克梅塞尔代表传统变得难以忍受，风格的程序化变得丑陋不堪。“如今”，罗斯金写道：

> 拉斐尔艺术线条简单和品味低下的毒药以其失真的麻木感染着成千上百万个基督徒的心灵。[②]

---

① J. M. W. Turner(1775—1851)，英国画家。

② 见 John Ruskin，《现代画家》(*Modern Painter*)[1849 年]，费城，1891 年，第 3 卷，第 165 页。——原注

萨克斯在歌剧中的所有行为都由美学的公平原则指引，这足以让罗斯金感到嫉妒。《名歌手》中艺术的创新由瓦尔特来体现，他从外面的世界来到纽伦堡，带来一首需用全新方法演唱的新歌。由于他是贵族，来自一个中产阶级为获得自制而与之斗争的社会阶层，因此得不到平民的信任。但瓦格纳在一个更加根本的层面上，将瓦尔特与自然和本能世界相联系：他代表了文化建立前的冲动，他的活力对纽伦堡的艺术复兴来说不可或缺。因此，萨克斯阻止瓦尔特和伊娃私奔的动机有两层涵义：不允许年轻恋人离开这方圣土，但同时纽伦堡也不可以失去年轻的诗人，他承诺要复兴这座城市。

萨克斯作为艺术调解人的身份在两段著名的演讲中得到最清晰的展现：第二幕所谓的《丁香花独白》(*Fliedermonolog*)和[1]全剧结束时的一长段《不要轻视大师》(*Verachtet mir die Meister nicht*)。[2] 这些陈述完美地相互平衡，前一段展现了他坦然接受艺术创新，后一段则是他对传统的开明保护。瓦格纳为这两段独唱而作的音乐都非常精确地反映了这种互补态度：《丁香花独白》属现代风格，而《不要轻视大师》则是传统风格。萨克斯作为一个艺术调解者不仅体现在他陈述的内容而且体现在他的陈述方式中。

在《丁香花独白》中，他正在反思昨日下午发生的事情，当时瓦尔特的歌曲《开始吧！》遭到贝克梅塞尔和其他名歌手粗暴地否定。他非常想继续自己手头的工作(我将尽力拉紧皮革，放弃所有的诗歌)，但是歌曲的旋律反复地返回困扰他。当然，这种困扰表现在字面上，音乐确实截取了瓦尔特的旋律来陪伴他的反思：

> Und doch, 's will halt nicht geh'n.
> Ich fühl's, und kann's nicht versteh'n;
> kann's nicht behalten, doch auch nicht vergessen;

---

① 第二幕第三场。

② 第三幕第五场。

und fass'ich es ganz, kann ich's nicht messen!

然而，它还不会离去。
我能感觉到，但并不了解；
我不能把握住，但也忘不了；
如果我抓住它，却无法判断。

歌曲难以言语的情感一直是强调的重点——它对演绎的既定规则的抵制——这是萨克斯想用自然的神秘力来界定的一种特质。虽然它不遵循任何规则，但是歌曲听上去既熟悉又陌生，“就像甜蜜五月的鸟鸣”。他推断出“春天的要求”或“甜蜜的负担”，一定拥有自身的灵感。在一段特别可爱的旋律上（在圆号悸动的属音上方）萨克斯把瓦尔特比作一只小鸟：

Dem Vogel, der heut'sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen...

今天歌唱的小鸟
长着一只漂亮的喙……

“长着一只漂亮的喙”暗指瓦尔特长得英俊，使我们想起萨克斯准备为他作出爱情的自我牺牲。他总结道，瓦尔特的歌曲也许已经消除了其他名歌手的敌意，而实际上汉斯·萨克斯却非常喜欢这首歌。

瓦格纳为这段独唱配乐所采用的激进风格，与萨克斯在美学上的开放态度非常匹配，它比启发了这首歌的瓦尔特的《开始吧！》更具现代性。瓦尔特的歌曲极其美丽，保留了大量传统的分节歌曲，其可以预见（具有重复性的）的旋律由规律的节奏和熟悉的和声来支撑。相反，在《丁香花独白》中，所有的传统被摒弃，每一乐句的旋律、和声以及节奏都经过精心雕琢来适应歌词。瓦格纳作曲技法最大的灵活性体现在独

唱中频繁变化的节拍、节奏和调性中：97 小节中的演唱时间不少于 4 分钟，在这短暂的时间中，主要调性变化 4 次，节拍变化 8 次，速度至少变化了 13 次。再结合变化多端的配器手法和力度幅度，使这段音乐似乎从歌词中脱颖而出，与歌词涵义的诸多微妙之处和多个层面互相呼应。换言之，这首独白是以"对话性"风格写就，作曲家也受到了 19 世纪现实主义美学的影响。这种风格我们可以在威尔第的晚期作品和里夏德·施特劳斯的歌剧中窥见一斑。

在思想观念和作曲技法的另一个极端，是《不要轻视大师》。这段音乐中，萨克斯作为调解者的身份需要他重申传统的优势。瓦尔特在歌唱比赛中获胜，并将被名歌手这一团体接纳——这也意味着允许他迎娶伊娃。但瓦尔特回想起自己昨天受到的羞辱，感到不满，宣布自己并不需要这样的认可。然而，萨克斯力劝他改变想法。事实上，他接着给瓦尔特上了有关传统重要性的一课。他谈到，艺术仅靠单个天才是不能存活的。艺术必须具备自身的规则，并需要艺术家来传承，尤其是在灵感枯竭、政治动荡的时期：

Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!...
Dass uns're Meister sie gepflegt,
g'rad'recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne true gehegt,
das hat sie echt bewahrt.

不要轻视大师，
请尊重他们的艺术！……
我们的大师在各自的领域里
正确地发展艺术，
真诚地珍视艺术当他们想到最好的方法是——
保持它的独特性。

除了中间一段警告当心“外国的影响”之外，这段独唱的音乐形式应该说非常适合它的主题。瓦格纳用传统的音乐来表现萨克斯对传统的赞美。即，他创作了四平八稳的音调，其清晰的形式，明显的平行结构，以及频繁的反复使我们能够准确地预知音乐的进行。暧昧含糊被压制到最低限度：调性是明亮的C大调，节拍是不变的4/4拍子，和声毫无惊险可言。总之，独唱中的作曲技法与过去而不是与未来存在着更多的音乐联系。所有的一切都是熟悉的、可靠的，它的听觉效果——就像它的歌词——与《丁香花独白》刚好相反。萨克斯两段独唱之间的对比——一个歌颂创新，一个赞美传统——就像仲夏夜的赋格与仲夏节的赞美诗之间的对比一样让人印象深刻。

汉斯·萨克斯特别的关切之处在于抽象与个人——即公众与私人——两个动机之间的互动。他从社会和艺术的最大利益出发，为了给天才提供生存空间，为了保护瓦尔特而与其他行会人员展开辩论。但同时，他又站在后者的角度反对瓦尔特目无尊长的声明。另外，瓦格纳用音乐手段使萨克斯必然地将自己的哲学观点转变为更加具体的艺术现实：萨克斯不仅声明创新与传统之间的互补本质，而且用自己的音乐来证明这个观点，尤其是我刚刚论述过的两段独唱。在歌剧中，唯一能与他相匹敌的或是一位美学家或是一位社会批评家，只有埃克托·柏辽兹的本韦努克·切利尼和汉斯·普菲茨纳的帕莱斯特里那。

智慧和洞见使萨克斯成为一个令人肃然起敬的人物，而不仅仅是令人感动。他令人感动是因为他为了坚守对社会和艺术的原则，在每个关口都能牺牲自己的个人幸福。如果他和其他名歌手一起谴责瓦尔特的话，他至少能拥有伊娃。在歌剧接近尾声时，他的行为并不是出于个人最大利益的考虑，他调节了冲动的年轻骑士接受名歌手的合理要求，从而遵循他们建立的社会秩序。用他的同胞的最后一句话来形容，他是真正的“Nürnbergs teu'rem Sachs”——“纽伦堡亲爱的萨克斯。”

自我与时代

如果说《名歌手》是一部有关社会的歌剧，《玫瑰骑士》就是一部有关自我的歌剧：它的主题，归根结底，是人的心理。这个事实也许正是它成为 20 世纪作品的最主要原因。几乎所有研究我们的文化和思想生活的学者都认为，从基本心理角度来看问题已经成为现代社会的显著特征。无需赘言，前几代人也曾与心理有过千丝万缕的联系，但只有在 20 世纪，心理成了关注中心。例如，社会学家菲利普·瑞夫[①]坦言，我们特别关心"心理人"(psychological being)[②]，这代替了 19 世纪关心的"经济人"和 18 世纪关心的"政治人"。20 世纪的艺术和思想——现代主义的艺术和思想——其特征就是关注内心世界，它们擅长自省；与 19 世纪的艺术和思想相比，它们对社会和政治领域的兴趣相对较少。从这一层意义而言，西格蒙德·弗洛伊德——他杰出的贡献在于坚持心理的自主性和突击性——是原型的现代思想家，就如同卡尔·马克思被认为是 19 世纪的原型思想家。

和施特劳斯的任何一部歌剧一样，《玫瑰骑士》中的社会不再是一个严肃艺术兴趣的主题。剧中的社会关系通过两种途径得到表现：要么平凡得似乎只起到装饰性作用——比人物服饰外延稍重要一些——要么(在某种程度上)不具备现实意义，呈现出压抑和不真实感。与汉斯·萨克斯的纽伦堡的中产阶级社会不同，玛丽娅·特蕾西娅时代的维也纳贵族社会，只是用来充当歌剧的"背景"。也就是说，我们无需理解这个社会如何运作，只需观察它看上去和听上去如何便可：我们留意它的说话方式、装饰风格、个人服饰以及程式化的社交礼仪。当元帅夫人和奥克塔维安欢爱后坐下来用早餐时，我们几乎期待闻到维也纳咖啡的芳香。换言之，作曲家的兴趣是历史主义者的兴趣，我们进入他的

---

① Philip Rieff(1922—)，美国社会学家、文化批评家。

② 见 Philip Rieff，《道德家的思想》(*The Mind of Moralists*)，纽约，1959 年，第 391 页。——原注

歌剧世界，仿佛进入了一个历史博物馆。全剧弥漫着怀旧气息。

这种怀旧情怀在《名歌手》中完全阙如，它不是要去捕捉16世纪德国小城的风味，而是利用纽伦堡宗教改革的具体事件提出有关艺术与社会的普通问题。此外，正如我们看到的，施特劳斯的拟古主义与隐含的对时间及时间流逝命题的情有独钟存在一定的关系，这种关系通过他的音乐和霍夫曼斯塔尔的歌词反映出来。

历史博物馆这一印象，在《玫瑰骑士》的第一幕中感受最强烈。实际上，可以说在元帅夫人长时间的清晨接待会中，我们仿佛置身于一个博物馆中的博物馆：我们在观众席上观察这位18世纪贵妇的奇怪举止，反过来，她自己则在观察清晨排着长队的拜访者们更加奇怪的举止。其中前来乞讨金钱的“贵族”孤儿、女帽制造商和贩卖动物的人正在吹嘘各自的物品。最惹人注目的是一位意大利男高音，他要演唱一首异常美丽的咏叹调。像剧中的任何一位歌者，这位男高音也假装拥有自己未曾体会到的情感，这一刻，施特劳斯假装自己是个意大利作曲家。所有这些人物在元帅夫人面前就如同元帅夫人在我们面前一样。歌剧建立在一个表演的世界中，而且戏中有戏。我们看不到实质的东西，看到的只有社会关系的形式，但也不是本质而只是外围形态。

在某种程度上，《玫瑰骑士》中的确有一部分人认真对待社会关系，这可以用来衡量他们的不真实性——真实性正在以典型的现代方式，即纯粹的心理方式加以理解。元帅夫人、奥克塔维安，还有索菲（以她并不复杂的方式）是剧中唯一真正的人物，因为除了对自己在意的事情之外，对其他事情一概不关心。他们是拥有爱、嫉妒、愤怒、和自我意识的生命。作曲家以不同的方式评价这些感情，但我们绝不能认为它们只是用来掩饰更大的动机，例如对金钱或提高社会地位的欲望。财富和地位对他们来说没有任何吸引力，因为社会现实在他们纯粹的心理世界观中说明不了问题。

与元帅夫人、奥克塔维安和索菲不同，剧中另一些人物唯一想要的就是财富和地位。施特劳斯在表现他们时，就好像这些人是没有感情的生命。另外，歌剧对这些人物也报以否定的态度。这些人物中，首当

其冲的是奥克斯男爵，歌剧爱好者可能会告诉我们，说他是一位真正的绅士，因此不必过于露骨地表现他。他的确是一位绅士——在施特劳斯的博物馆中占有一席之地——但他的动机永远出于享乐主义。他只对感官满足和金钱利益有兴趣。索菲对他来说，首先是她的嫁妆，然后是她的美貌。但从一开始，他就表现出是一个没有真实感情的人。

苏菲的暴发户父亲，赫尔·冯·法尼纳尔处于某种更粗野的低下层面。最后，他终于找回残留的一点尊严和父亲的职责。但他在剧中的主要作用是表现盲目的社会野心。在整个第二幕戏中，他坚持要女儿接受奥克斯的求婚，而无视后者并不合适的明显证据。法尼纳尔就像奥克斯一样心理贫瘠，他的生活就是外在的生活。

如果说奥克斯和法尼纳尔至少保持着礼貌的外表，我们看到剧中的其他人无不在兜售他们的商品和服务。在这一群人当中，最突出的就是密谋者瓦尔扎克希和安妮娜，他们完全是唯利是图的，他们自甘堕落。在元帅夫人的接待会上出现的拜访者、侍者、音乐家以及在第三幕造成奥克斯男爵难堪的食客们，都属于同一类人。所有这些人都被贪婪和酸腐的幽默污染。换言之，他们"做的事情"（与"表演感情"对立）都让人觉得似乎是堕落的和非人性的。真实性仅属于那些无须看得见的经济效益或关注的人——属于元帅夫人、奥克塔维安和索菲，他们享受着体验纯粹情感的奢侈。无需赘言，我们已经从汉斯·萨克斯和纽伦堡的名歌手的遥远世界中走来，对他们而言，做一件事情和对美的爱慕——更别说爱自己的同胞——不仅协调一致，而且彼此不可分割。实际上，我们已经从 19 世纪来到了 20 世纪，从罗斯金的世界进入到弗洛伊德的世界。

衰 老

《玫瑰骑士》有两大主题，两者都关注心理，都与时间这一命题相关。首先是衰老的主题——或者，更确切一点，对年龄的意识。第二大主题是年轻的爱，通过施特劳斯的表现，与衰老恰好构成对立关系。奥克塔维安和索菲完全没有留意时间的流逝，这样的漠然是他们产生爱

情必不可少的前提。相反，元帅夫人对时间的敏感如同那对年轻恋人对它的漠视。这两种感觉造成的冲突，为歌剧提供了基本的心理张力和令人难忘的音乐。

如果说《玫瑰骑士》是一部主要讲述如何优雅地老去的歌剧，这对该作品而言并不会太公平。另外，它对衰老的关注，赋予作品准确无误的现代风味。由于衰老是人类普遍的体验，因此它理所当然地成为每一位重要艺术家所关注的问题。莫扎特的伯爵夫人询问甜蜜和快乐的美丽时光消逝到哪里去了，而且更加尖锐地询问——为什么有关它们的记忆却不肯消失；威尔第的菲利普国王哀叹自己度日如年，当他回想起年轻的王后悲伤地盯着他的白发；瓦格纳的汉斯·萨克斯好几次暗示中年男人追求年轻女人的笨拙之态。但衰老对这些人来说，并不是生命的重要问题，它只是附属品。尤其是莫扎特、威尔第或瓦格纳确实暗示出，他们的主人公面临的最大挑战是如何向不可避免的衰老妥协，如何优雅而愉快地调整自己以适应现实的残酷无情。然而，衰老的确是施特劳斯的元帅夫人生命中一个重要事件，虽然事实上她仍然是一个非常年轻的女人（施特劳斯认为她大概在 32 岁左右），但却因为意识到时间的流逝而感到恐慌。

强调对年龄的敏感性是现代意识领域最显著的问题之一。当然，它作为一个关注焦点早在浪漫主义者那里就已经出现（例如，我们联想起华兹华斯的《丁登寺》就表达了青春逐渐流逝的痛苦）。但在 20 世纪中，它几乎覆盖了所有身份的界定标志。这可以通过多种方法来计算，但我认为，最有效的方法是秩序，有了秩序，我们可以有规律地获得他人的大量数字统计信息。一旦我们确认一个人的性别，通常接下来就想知道他或她的年龄。我们的报纸杂志也暴露出同样的偏好，当介绍某个人物时，从不会忘记指出他或她的年龄，年龄经常列于各项信息之首。换言之，每个人都要位于时间的连续统一体中，不管我们是否有意识，它已经成为现代身份界定的主要指标。因此，年龄压倒了职业、性格、宗教、信仰这些传统身份界别范畴，虽然它们在不同程度上仍保留其重要性，但不得不放弃优势地位。

另外，现代的年龄意识具有很深的偏见。在它所有的惯例中，表现出年轻比成年更具优势的倾向，而青春过后的事情只能用丧失来估价。每一种反对这些想法的抗议（近几年，有一种抗议已经统一成对"衰老主义"的批评）仅仅是更加巩固了它们的存在。然而，我们知道这些想法是具有历史条件的，前几代人不总是用遗憾来回顾他们逝去的青春（或至少不似我们这般情不自禁）。他们更倾向于把生命中的年轻岁月看作是不稳定的和麻烦的时期，如果幸运，人可以从那个时期逃离进入成年期的稳定、沉着和智慧状态。

历史学家只能解释诸如为什么年龄对我们而言变得如此重要，为什么青春尤其占据了优势地位这样的问题。通常，历史学家会把年龄意识和现代逐渐加快的社会、政治、技术发展相联系。现代社会年长者记忆中的世界，确实比在民主和工业革命时期的年长者记忆中的世界陌生得多。今天，一个人的青春往往和那些变化急剧或稍纵即逝的事情相关，和那些在上个世纪一个人少年到老年的记忆一样。因此，个人青春的消逝前所未有地变成整个生存秩序的消失，这一历史事实也许可以解释我们逐渐增强的对年龄的敏感性，以及我们似乎过高估计了年轻的意义。

当然，年轻在很多方面明显占有优势，最引人注目的是年轻拥有的力量和活力。事实上，我愿意将现代年龄意识首先归因于我们强调身体的价值。在20世纪，身体和精神具有同等重要的价值，人们对身体需求的看法也比前几代人要严肃得多。尤其是与过去相比性需求得到更多关注，我们对性的高度重视造就了对年轻的崇拜。马斯特斯[①]和约翰逊[②]也许告诉我们，成年期性的喜悦不比青少年期的少。我们现代人对《追忆似水年华》(*recherche du temps perdu*)的迷恋，在相当程度上，是想寻求真正的或者想象中的性高潮快感，这正是我们谈到年轻时无法回避的联想。

---

① William H. Masters(1915—2000)，美国性学家。

② Virginia E. Johnson (1925—)，美国性学家。

这些反思也许会拉大我们与里夏德·施特劳斯的歌剧的距离。《玫瑰骑士》中的元帅夫人优雅地从窘境中解脱出来，绝不意味着逃离了现代人对年龄与其意义所持的偏见背景，她只需接受预示年龄和年龄意识的衰老现实，就可获得英雄主义的气质，这一行为具有前所未有的心理份量。就这一方面而言，歌剧的性暗示对它的效果来说是一种内在的因素。施特劳斯通过展示元帅夫人和奥克塔维安之间的情侣关系——实际上展示他们在床上的情景——精确地使我们注意到这样一个领域：年龄的差异似乎已经变成最大的冲突。与此相反，《名歌手》中的情欲升华被用来减弱瓦格纳歌剧中年龄差异的意义，它从属于作曲家对艺术和社会更多的关注。

优雅地变老是元帅夫人最大的成功，尤其是在在第一幕结束时这种意识更加强烈。当元帅夫人结束接待会，男爵也退场，她和爱人道别——表面上是日常道别，实际上是与生命告别。这场戏实际上是时间流逝主题的一大段沉思，它代表了歌剧的思想和情感核心。没有一位 19 世纪的作曲家会构思出这样一场戏，至少不会有如此大的规模（它在已经很长的一幕戏中占据最后 25 分钟），就像没有一位 19 世纪的作家会创作出像托马斯·曼的《魔山》一样的巨作，该书的每一页都表明它是传统的小说，却致力于表现对时间本质的哲学思考。

元帅夫人的沉思可以说包含了三个心理瞬间：首先，当她思索时间和衰老时明显出现的身份迷惑感；接着是对世间万物犹如昙花一现的深度焦虑；最后（最重要的）是高度克己地拒绝极具诱惑力的绝望和自我怜悯。这三个主题从她独白的开始，经过中心段落的论辩，到结束时对白天事件的预示，接二连三地呈现在我们面前。从困惑到焦虑到有教养的幽默的整个过程，在刚开始的两个唱段（独白和中心段落）分别有所预示，因此它成为折射整场戏更大的心理轨迹和音乐发展的缩影。奥克塔维安在此自始至终用来衬托元帅夫人的感情，施特劳斯为他写的音乐准确地表现了年轻男人的热情、肤浅和自私，所有这些与元帅夫人的稳重、深度和慷慨形成强烈反差。

元帅夫人先是在一段悠长清晰的独唱中开始对年龄和身份的神秘

性进行思索。实际上，对有些评论家而言，它是如此清晰以至于跨越了将自我意识和多愁善感分离开来的界限。如果元帅夫人代表了主宰时间的英雄（我认为这是施特劳斯最终的意图），她必须至少要带一丝多愁善感。当她独自一人在卧室里，她拿起镜子自问道：

Wo ist die jetzt? Ja,
such'dir den Schnee vom vergangenen Jahr!
Das sag'ich so:
Aber wie kann das wirklich sein,
dass ich die kleine Resi war
und dass ich auch einmal die alte Frau sein werd'...
Die alte Frau, die alte Marschallin!
"Siegst es , da geht die alte Fürstin Resi!"
Wie kann den das geschehen?
Wie macht denn das der liebe Gott?
Wo ich doch immer die gleiche bin.

现在她在哪里？是的，
在寻找从前的雪花！
可以说：
但这怎么可能是事实，
我曾经是小蕾西公主
而有一天我将变成老女人…
衰老的女人，衰老的元帅夫人！
"看，她过去了，老蕾西公主！"
这一切怎么可能发生？
我们的主怎么会允许这一切发生？
而我还是我自己。

施特劳斯为这段沉思而作的音乐最显著的特征是，小心翼翼的轻描淡写。整段音乐全部采用内敛的对话方式，只有旋律扩展偶尔出现的夸张姿态可能促使演唱者沉浸在"歌剧性"的自我陶醉中。音乐速度适中，配乐低调，乐句也很简短。另外，声乐旋律行走在低音域中，最高的延续音是F音，因此拒绝为女高音提供进入最有效力的音域的机会。音乐与歌词脆弱的情感倾向形成对抗，换言之，音乐承载了施特劳斯更大的见解，即元帅夫人面对时间危险的破坏表现出英雄般的镇定自若。无需赘言，这段独唱以如此少的表现机会（从演唱技术来说，这是标准剧目最容易的重要女高音角色之一），要求女歌唱家有出彩的表现。

独唱就像整场戏一样，结束在一种典型的克制而充满希望的音调上，而不是结束在我们曾陷入过的焦虑之中（不管有多短暂）。元帅夫人承认，真正使她害怕的不是衰老本身，而是无奈地感受到自己也处于衰老过程中。换言之，自我意识才是最根本的恐惧来源：

> Und wenn er's schon so machen muss,
> warum lasst er mich zuschau'n dabei
> mit gar so klarem Sinn?
> Warum versteckt er's nicht vor mir?
> Das alles ist geheim, so viel geheim.

> 如果他不得不这样做，
> 为何要让我如此清楚地
> 看这一切发生？
> 为何他不能在我面前有所掩饰？
> 这完全是个迷，一个深奥的迷。

调性在此明显转为小调，配器变得简单，女高音断断续续的乐句（有几句在没有乐队协奏下演唱）下行至最低音域，在一系列反复的低

音C之后结束。这表示元帅夫人将要接近绝望。但由于她的英雄气质坚持拒绝沉溺于忧郁，当表现她和奥克塔维安爱情的双簧管和法国号转调进入自信的♯C大调，忧郁的想法即刻被驱走。她说必须忍受存在着的神秘：

Und in dem "Wie"
da liegt der ganze Unterschied——

在"如何"这个词中
存在着巨大的不同——

施特劳斯的乐句，轻盈流畅地下行至一个琶音再上行至另外一个琶音，完美地捕捉到她坚定的欣喜感。她不再让自己被害怕衰老这种我们大家都不可避免会遇到的情绪所吓倒。

在这场戏的中段，在奥克塔维安重新加入她之后，元帅夫人的忧郁情绪再次涌现，并得到更充分的表现。实际上，它们形成的几乎是一首旧式咏叹调（或者是施特劳斯允许这位女主角唱的最近似咏叹调的音乐）。在独唱中所触及的关于时间流逝的命题如今得到不露声色地、详细地思索。这就像俯看深渊，又像直面残酷的事实。因此，元帅夫人让她不情愿的听众——更重要的是她自己——处在一个有关时间的痛苦的神秘感的过程当中。

元帅夫人观察到，当我们逐渐意识到时间的存在时，它已经变成我们痛苦的来源。试图"抓住"时间便会更强烈地感到它难以把握。时间无处不在，戏剧性地出现又戏剧性地消失。重要的是它总是会悄悄地溜走。元帅夫人一遍又一遍的回到这样一个观点：时间总是从我们身边逃走，虽然这是无法避免的事实：

Die Zeit, die ist ein sonderbar'Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.

Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie.
Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie,
im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fliesst sie.
Und zwischen mir und dir
da fliesst sie wieder, lautlos, wie eine Sanduhr.
Oh, Quinquin! Manchmal hör'ich sie fliessen——
unaufhaltsam.

时间是个陌生物。
当人们毫无意识地活着,时间什么也不是。
突然时间占据了所有意识。
时间就在我们周围,也在我们心中。
它在我们脸上流逝,
在眼镜里流逝,
它滑过我的鬓角。
在你我之间,
它再次穿过,悄无声息地,像一只沙漏。
哦,亲亲!有时我听到时间流逝的声音——
非常坚定。

为了表达流露出的脆弱情感以及因此而产生的焦虑,施特劳斯为歌词配上如音阶般滑动的音型,时而激越时而低沉,不停地变化,在乐队的织体之中穿梭自如,最终使歌者也沉浸其中不能自拔。和声结构相应来说也很不稳定,旋律从一个声部游移至另一个声部的不停变化,进一步加强了不可抗拒的时间短暂的印象。

元帅夫人之后坦言,她曾试图用非理性的姿态来制止痛苦:

Manchmal steh'ich auf mitten in der Nacht
und lass'die Uhren alle, alle steh'n.

有时我会在深夜起来，
停止所有的，所有的钟表。

突然，不平静的半音和声与蜿蜒曲折的人声旋律让位于非常规律的G音（准确地说，共有13次），它们出现在竖琴和钢片琴中，女高音在低音域上几乎完全停留在G和D音的反复中。音乐的安静和规律似乎中断了时间令人不安的流逝，但像钟声一般的G大调又准确无误地暗指时间从未停止。可以说，这段音乐造成听觉上的印象仿佛元帅夫人幻想着凝固时间，并同时揭示了它的不合理性。音乐令人震撼，清楚地营造出元帅夫人因恐惧而产生的神经质的紧张，以及自欺欺人的人性弱点的印象。

然而，就像刚开始的独白，最令人绝望的揭示之后便是规则的坚定重申。在这一瞬间，元帅夫人开始借助于平常的虔诚表达：

Allein man muss sich auch vor ihr nicht fürchten.
Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle
erschaffen hat.

然而，我们不用惧怕它。
时间，也是上帝为我们创造的万物之一。

如同任何一个杰出的现代人，施特劳斯对元帅夫人的神学不感兴趣，可以这么说，她的神学深度不够。她的语言之所以重要，是因为它符合传统想法：在她临近自欺欺人的边缘时又以平庸的理由拯救了自己。施特劳斯相应地用可靠的传统和声来支撑旋律，包括“Auch sie”（它也）上^{b}E大调那个特别明亮的三和弦。

作曲家采用了相同的音乐方式创作元帅夫人最后一段的独白，它完整地巩固了我们对女主角崇高、镇定自若的印象。前一段落中表现出的困惑和怀疑现在已经完全消失，无论是文本还是音乐形式无不描绘出一副坚定从容的画面。歌词完全通过实际的事实来实现效果。所有重要的声明——所有痛彻心扉的事情——都被即将来临的日常无关紧要的事情代替——做礼拜、和亲戚共进午餐、午后的骑马运动：

Ich werd'jetzt in die Kirchen geh'n,
und später fahr'ich zum Onkel Greifenklau,
der alt und gelähmt ist,
und ess'mit ihm: das freut den alten Mann.
Und Nachmittag werd'ich Ihm einen Lauffer schicken,
Quinquin, und sagen lassen,
ob ich in den Prater fahr'.
Und wenn ich fahr'
und Er hat Lust,
so wird Er auch in den Prater kommen
und neben meinem Wagen reiten.
Jetzt sei Er gut und folg'Er mir.

现在我要去教堂了，
之后坐马车去看望格里芬克劳舅舅，
他又老又瘫痪，
和他一起用餐：这将使老人高兴。
午后，我将差信使去你那里，
亲亲，不管是否要去普拉特，
你都要留下只字片语，
如果我正坐着马车，
而你还想见我，

请你也来普拉特吧，
策马奔驰在我身旁。
祝你一切都好并按我说的去做吧。

但像往常一样，这个决定理所当然地成为元帅夫人英雄气质的最终证明：时间不能用半夜起来停止钟表加以阻止，但至少可以通过将注意力转移至日常责任和快乐中来加以控制。她话语中隐含的那份极其平常的心态掩饰并体现了她的成功。

在这场戏中，施特劳斯和脚本作者巧妙地表现“白日”这一概念，它已成为争夺时间的一个重要战场。“明天或后天”，元帅夫人告诉奥克塔维安，他将为某个比她更年轻美丽的女人而离开她。当奥克塔维安诅咒那“可怕的一天”时，她似乎动了恻隐之心，痛苦地表现出她的想法：“今天，明天或后天”（Heut’oder Morgen oder den übernächsten Tag）。当这一切发生，证明她最后的考虑是正确的。后天发生的事件（奥克塔维安以玫瑰骑士的身份出现在索菲面前），标志着它成为时间最终赢得重大胜利的关键时刻之一。但白天也是自我取得胜利的一个领域，因为每一件平淡无奇的事件显然为防止自我沉溺提供良好机会。因此，元帅夫人对日常计划的近距离观察也具有象征的恰当性，对这些平常事的预设，针对她必须面对的必然发生的时间变化，两者之间并不构成悲剧性的或反讽性的对立。前者是后者唯一可能的矫正对策。

另外，施特劳斯为该段话语写的音乐在强调其心理重要性方面也不容置疑。元帅夫人声音的抑制的特点在此变得更加明显。基本上，整段音乐置于演唱者的中音区，声音的紧张度减少到最低限度；速度很规律，配器异常清晰，女高音的音量从未超过 mezzo forte（中强）。此外，元帅夫人一直避免歌剧性的扩张乐句，在此到达一个新的节制程度。每一句都被打断成片断似的，有时只有一两个单词，这些片断配得到相应简洁的音乐表现：大多数仅限于 2 个、3 个或 4 个音符，接着便是休止，这是音乐上的抑制，与人物情感的抑制相呼应。最后，施特劳斯用单簧管、长笛和高音弦乐迎合性的三度和六度音程为衬托，让女高

音飘浮在圆号持续很久的大调和声上来结束这一幕(这是对元帅夫人爱恋奥克塔维安主题的精雕细琢)。整个效果即安静又甜蜜。可以说,这时的音乐面带微笑,虽然这微笑是精心构思的结果:它映射出元帅夫人意志坚定地战胜了内心的恶魔。

施特劳斯之所以成功地表现女主人公心理上的英雄气概,在很大程度上依赖于让她与她的情人在音乐和戏剧上形成反差的效果。如果说她是深思熟虑的,他就是愚昧迟钝的;她保持修养,他激情泛滥;她认为一切都会消失,而他则坚持占有、抓取、保持以及拥有一切。奥克塔维安第一次表现出的观察能力就是他整个行为的典型:他误解了整个情况,并以自我中心的方式完成这一举动。在元帅夫人的独唱之后,他进入卧室,自信地宣称他知道她忧郁的原因:他说,奥克斯男爵的到来使得她担心他的安全:

du hast Angst gehabt,
du Süsse, du Liebe,
um mich , um mich!

我的甜心,
我亲爱的,
你在担心我,担心我!

施特劳斯在此建立了一个整场戏中反复运用的音型:当奥克塔维安回应元帅夫人时,他的回答是一成不变的响亮和兴高采烈。另外,这些回答总是在接近演唱者音域的最高处结束,这些费力而强调唱出的音似乎浪费在了自我为主的(以及重复的)的称呼上。在这个例子中,在"um mich , um mich"(对于我)一句中第一次到达一个持续的♯F高音,之后时一个更长的♯G高音。不久奥克塔维安唱道:

du gehörst mir, du gehörst mir!

你属于我，你属于我！

第二个“mir”（我）再一次升高到 forte（强）力度的♯G 音上。他再一次冲向高音重申他的声明（在这之前，元帅夫人只唱了两句）：

Sag', dass du mir gehörst! Mir!

说吧，你属于我！属于我！

这里重复的两个“属于我”停留在 G 音和♭E 音上。最后唱出的是“Sie gehört zu mir... Sie ist mein!”（她属于我！……她是我的！），“我”在高音 E 上延续了 4 小节，“我的”在现在熟悉的♯G 音上延续了相同的长度。

并不是奥克塔维安所有的惊呼都是如此毫无遮掩的自私，但它们通常紧随过于自信的上行轨迹，与元帅夫人温和的声音相比，这样的声音传达出确凿无误的自我主义印象。在他们的对话中，元帅夫人的最高音只是两个♯F 音（且都为 piano〔弱〕），奥克塔维安尝试了 6 个♯F、4 个 G、3 个♯G 以及三个高音 A，所有音都很响，延续时间都在一拍半至四拍之间。声音狂热印象的加剧通过以下处理获得：施特劳斯将奥克塔维安设计成女中音，她的自然音域比元帅夫人的音域低一个音左右。奥克塔维安的♯F 音，G 音，♯G 音和 A 音，很明显需要比女高音更加强大的声音力量来演唱，这种颠倒的声音状态进一步加强了我们对元帅夫人的镇定从容和奥克塔维安的鲁莽冲动的印象。

奥克塔维安作为奥克斯男爵的玫瑰骑士离开后，施特劳斯关于元帅夫人的心理活动的刻画也就此结束。当然，在这一幕结束时，她出现了片刻的倒退心理，以异常的活力唱出更适合奥克塔维安的多愁善感：“Ich hab'ihn fortgeh'n lassen und ihn nicht einmal geküsst!”（我就这么让他走了，竟然连一个吻都不曾给他！）但实际上，她的故事到此已经结束。她在第二幕中不再出现，当她最后重现时，这个角色将表现出在我们考察

过的这个场景所体现过的全部情感特点。施特劳斯在充分挖掘她的心理意识后，开始转向他的另一个与之相对比的命题，年轻之爱的永恒。

年轻的爱

《玫瑰骑士》的第二幕通常被认为是属于奥克斯男爵的。实际上，这一幕中大部分戏是用来表现奥克斯在他未婚妻家中粗鲁轻率的行为，由著名的华尔兹构成的音乐成为他的标志性音调。然而，最令人难忘的片断却和男爵毫无关系。那应该是玫瑰出现的那场戏。在总体内容粗糙和音乐趣味低下的背景中，这场戏以轻盈之美和超凡脱俗突显出来。最重要的是，它浓缩成一个音乐片段，一个与元帅夫人完全被时间占据的意识截然相反的体验领域。

玫瑰的出现是男爵求婚礼仪中的必要前提，元帅夫人劝奥克塔维安执行这项任务（就像她自己听从奥克斯的劝说一样）。施特劳斯和霍夫曼斯塔尔将这一事件导向讽刺性的相反结局：他们用玫瑰来展示奥克塔维安和索菲突然而不幸地坠入了爱河。“坠入爱河”歪曲了实际发生的一切，因为这个片段暗示一个过程或一种发展，即使这个过程或发展是突如其来的。然而，同时侵袭两个年轻人的爱情在本质上是永恒的。它不是建立在之前相互的了解之上，因为奥克塔维安对索菲一无所知，而小索菲也只是从“奥地利的荣誉名册”中零星地听到有关他的事情。它也无需成长的空间，似乎在他们见到对方的一刻便已成熟。此外，他们的爱抹煞了之前的情感经历：奥克塔维安与元帅夫人的爱情此时荡然无存。施特劳斯不论在音乐上还是戏剧上，都没有做出努力去区别奥克塔维安和索菲。如果说他们的浪漫爱情有历史，这种历史也只是存在于不具体的、神秘的过去，也许是来自前世：“Wo war ich schon einmal und war so selig?”（我曾经身在何处，如此快乐？）——这意味着在时间之外。另外，两人的爱情没有任何含混、条件和局限——从各方面看，都明显与元帅夫人短暂的、脆弱的、受时间束缚的经验形成反差。

在第一幕的结束部分元帅夫人与奥克塔维安告别，施特劳斯的音乐和霍夫曼斯塔尔的剧本或多或少承担了均衡的表现功能。虽然音乐

非常精确地表现出元帅夫人对内心恐惧和冷静的自我控制，但显然仅仅音乐缺乏了转换她所有复杂思想必要的具体性。因为这场戏的效果主要依赖于我们对她思想的把握，霍夫曼斯塔尔诗歌般的歌词是它成功的关键。其中一个理由——从技术而不是从情感角度——声部的低音区域确保了歌词能够被理解。

而在展示玫瑰这场戏中，音乐与剧本之间并不存在这样的对等关系。所有的效果均来自施特劳斯谱写的音乐。这不是在指责霍夫曼斯塔尔：所发生的一切只是缺少让剧作家能为它的效果作出重要贡献的戏剧要素或思想内容。他们所说的话大多数即无关紧要又莫名其妙。当正式展示玫瑰（当双方说出他们事先准备好的话语）和交换笑话之后，索菲和奥克塔维安最后表达出各自的感情，他们的声音以高音女声的和声结合在一起，几乎让人听不清楚歌词。

然而，这无关紧要，因为施特劳斯成功地用音乐将这一刻栩栩如生地表现出来。这段为年轻恋人而作的音乐实现了元帅夫人在午夜醒来停止所有的钟表试图实现的想法：让时间凝固。虽然房间里尽是旁观者，但他们都被凝固了，好像舞台——实际上是整个世界——突然仅属于这对年轻恋人。这一刻保持在出神入化般的悬置中，仿佛它已经与平常事件的涌现毫不相干。它是那种使人寻求类似超越体验的音乐：一个启示，一种顿悟。

在《特洛伊人》的第四幕中，柏辽兹用逐渐减慢剧情的节奏描绘出永恒的浪漫世界；当我们最后听到爱情二重唱，《狂喜之夜》音乐的时钟好像处于静止状态。施特劳斯在展示玫瑰这场戏中也取得了类似的效果，但他采取了相反的方法。取代热度逐渐上升的方法是，他利用极端的对比，一方面音乐极其变化多端，另一方面，节奏与和声极其简练。因此，玫瑰的展示与将要发生的一切形成赤裸裸的对比，在期待奥克塔维安来临的同时，法尼纳尔一家人匆忙的音乐变得越来越喧闹，越来越不安。此时，我们对于时间的感受非常强烈，乐队急速的十六分音符暗示管家发狂地在做最后的准备，一直到巨大的渐强和一组明亮的♯F大调的号角声，标志年轻人终于到来的那一时刻。接着，似乎魔法一

挥，乐队的喧闹声神奇地慢慢平息下去，音乐的脉动消失了，我们发现已身处一个完全美化的音乐风景之中——缥缈、闪烁而安静。我们进入了年轻爱情的永恒世界，既不是明天也不是昨天，只有永恒的现在。

施特劳斯的很多作曲技法带来这种超越时间的悬置感。最微妙的方法之一是他对节奏的处理。正如我们所预料的，整场戏的速度非常慢。然而，单单慢速本身并不能满足施特劳斯所取得的惊人的悬置效果。我认为更重要的是他"遮掩"节拍的手法，因此音乐的脉动相对来说得不到反映。即，音乐线条的运动经常发生在节拍之间，这便模糊了我们正常向前运动的感觉。因此，在开始处的主要旋律中——一个首次出现在双簧管上的琶音音型随后在其他乐器上反复十多次，乐句在其上翻转的延长持续音两次越过了节拍点。同样，在引出的正式二重唱(*Wo war ich schon einmal und war so selig*)令人难忘的旋律中，两个时值最长的音在节奏地位上都模糊不清：第一个音在弱拍上，第二个音在一个三连音的最后一音上。施特劳斯倾向将这些意味深长的乐句开始于小节中间(更多的是)或是后半部分，于是脉动进一步被减弱，实际上，是不断地改变乐句节拍的起始点。当我们最后认识到乐队衬托下持续音的重要性时——小提琴从场景一开始就奏出长达 27 小节的颤音 $^\sharp$C——我们开始明白为什么速度的流动会遭到阻断。

非同寻常的配器同样造成这场戏永恒的联想感受。施特劳斯最明显的手法是他对高声部的偏重：低音乐器大部分沉默无声，而其他的乐器则要求在音区的最高地带演奏。配器上相关的一个特征是高音打击乐器非常突出，尤其是竖琴、钢片琴、三角铁以及钟琴。所有这些乐器都会发出某种冰冷清脆的声响。清脆这一特质暗示了(几乎从字面意义上说)施特劳斯想要获得的特殊效果：具有光泽的金属音质，明亮带有些许寒意。此外，他的用意很明显：音乐试图表现奥克塔维安携带的银玫瑰，而它将不可避免地与两个年轻人的爱情联系在一起。

玫瑰确实象征那类爱情，也是施特劳斯歌剧中年轻的爱在心理主题上的地位象征。玫瑰是激情的传统象征，但奥克塔维安手中的玫瑰的关键之处在于它是由银铸成。它不像普通的花朵，不会就范于如此沉重地

萦绕于元帅夫人心头的成熟和衰败的过程。从一个普通的视角看，或许认为玫瑰代表了永恒。另外，玫瑰的真正特点也是施特劳斯的音乐所唤起的感觉。乐队冰冷的金属光泽，不管我们是否能够意识到，强调了对玫瑰永恒的认同。不仅是音乐进行中的相对静止感，而且普遍的音质——有光泽却略带冷峻——它们共同造成年轻的爱具有永恒单纯的感觉。

我认为，配器上的偏重高音——以及演唱中的——可在霍夫曼斯塔尔的剧本中得到进一步清楚的暗示，即天堂。索菲闻着玫瑰时发现：

> Hat einen starken Geruch, wie Rosen, wie lebendige.

> 它散发出玫瑰——新鲜玫瑰——浓郁的芬芳。

但当她获悉这种芳香来自波斯的玫瑰精油的事实时，她变换了比喻。此刻她想到的不是新鲜的玫瑰，而是天堂里的玫瑰：

> Wie himmlische, nicht irdische,
> wie Rosen vom hochheiligen Paradies.

> 它像来自天堂，而不是人世间，
> 它是来自天国伊甸园中的玫瑰。

她的声音在“himmlische”（天堂般的）一词上滑向最高音，使女高音到达兴奋的高音 B，清楚地用音乐暗示玫瑰的超凡脱俗。贯穿整场戏的升华性的配器手法承载了相同的意义：它是“天国伊甸园”的音响画面，使我们的想象由凡间升华至天堂，由短暂过渡到永恒。相对而言，“Ewigkeit”（永恒）是索菲喜欢的一个单词。当她唱道，“Ist Zeit und Ewigkeit in einem sel'gen Augenblick”（这是时间与永恒受到祝福的一刻），施特劳斯为她配上最升华性的音乐片段，延留音“永恒”延

续经过一长段旋律弧线直至♯C音。我们本能地感到，这个词会粘在元帅夫人口中说不出来。

最后，我要谈谈施特劳斯在描绘年轻的爱中最重要的，也许是让人不安的一点。每一位观众在这场戏中都能觉察出它那令人难忘的和谐效果。即使在歌剧整体迷人的背景下，该段音乐纯粹的和谐也使它独具一格。理解施特劳斯是如何取得这一效果并不难，但要想弄清楚它是如何服务于歌剧更宏大的观点就需要我们花些时间琢磨了，它对于我们理解施特劳斯的艺术和它在现代文化历史中的地位有着深远的意义。

和谐的关键要素在于施特劳斯所采取的和声构式。我们还记得玫瑰的展示最重要的是一系列迷人的和声进行模进和灿烂转调的结果，时而熟悉时而惊讶，但总是令人感到高度满足。相反，这一场景的旋律却远非那么引人注意，它们像悬挂在和声大厦之上的一缕丝线，将它们从大厦中剥离，就会失去美丽的魅力。

这场戏分为两个独具特色的和声片段。第一段为玫瑰展示和年轻恋人对它的评价，其特点是和声的简洁。在共为46小节的前36小节中，我们听到的和声只不过是在主属之间来回游走而已。施特劳斯不断地用最原始、最古老、（某种意义上）最令人满意的和声进行来发展这段音乐。即使是两个偏离主—属—主模式的乐段也紧贴着关系调：关系小调（♯D）和下属调（B大调）。此外，施特劳斯通过强调第五音（♯C）来加强和声的简洁感，这个音同为主和弦和属和弦的组成成分。因此主属之间的游移大部分发生在持续的第五音上，而旋律线同样也似乎悬浮在同一个音上。共同的♯C音将和声进行的感觉压缩至最低程度，使整个乐段具有明显的悬置感，如果施特劳斯强调♯F调的主音，效果就会大不相同。[1]

---

① 在主—属—主的规则之间存在一个显著的偏离现象：在长笛、钢片琴、竖琴和加弱音的高音小提琴声部，奏出八分音符不协和和弦的奇怪模进，紧跟着主要主题的每一次陈述。这个技法更像是非常传统和声现象的一个现代附属品——可以说，施特劳斯是在重新申明自己开创了20世纪音乐发展先河的地位。它们在和声组织上没有任何结构意义，其功能纯粹是装饰性的。它们高贵金属般的音质，似乎暗示了银玫瑰散发的光泽。同时，它们以更具自我意识的方式提醒我们：施特劳斯知道如何写作“现代”音乐。——原注

这些方法的效果创造了一种三和弦音响的平滑靠垫，其不变的和谐与和声稳定感暗示了一个可爱而永恒的现实。音乐就像银玫瑰一样不受任何变化的影响，一种熟悉原型的永恒重复的模式。无论从和声上还是从心理上，奥克塔维安和索菲生活在一个毫无含混之处的世界中。

第二段——真正的二重唱片段——以夸张的和声进行来弥补第一段的朴素。当这对恋人用各自的声音表达内心的狂喜时，每三小节似乎就进行一次更具异国情调的转调。每一次转调听上去都比之前的调性更加热烈和兴奋，直到音乐最后回归至最初的♯F大调，使施特劳斯能够在一大段主—属—主模进进行的乐队终曲中结束全场，如同我们在开始处听到的一模一样。

施特劳斯试图用第二段提醒我们，年轻的爱即热烈又单纯。眼花缭乱的转调与温暖的乐队音质（弦乐从银铃般的高点回落）相互融合，赋予年轻恋人与众不同的人性表现。他们或许不是特里斯坦和伊索尔德，但此刻的演唱仿佛是他们用激情铸成。最重要的一点是，即使是针对这个更具活力的片段，施特劳斯的和声进行过程也与之前的完全一样：他继续以几乎过分悦耳的和谐来吞没我们。和声的进行经常美妙得让人倍感意外，但它们继续保持不变地从一个悦耳的三和弦进行到另一个三和弦。不协和音根本无法在这个和声构式中找到立足之地。

在部分程度上，整场戏对不协和音的避免显然是在暗示年轻恋人十足的兴奋。因为年轻的爱不会因为经验而被破坏，它对不协和可能暗示的怀疑、焦虑或创伤一无所知。然而，从另一个层面来说，整场戏无处不在的协和音调是施特劳斯将年轻的爱与永恒联系在一起的用意之一。最重要的因素是音乐的上下文，其中我们体验到三和弦甜蜜的慰藉。最直接的上下文当然是歌剧在整体上的和声气氛。《玫瑰骑士》绝不是一部不协和的歌剧，但它普通的和声进行方式与我们在玫瑰展示这段音乐听到的相比，仍然被认为更复杂、更尖利、更“现代”。最后一个形容词，“现代”对一个更加广大、在根本意义上也更加重要的音乐上下文来说是一个关键词，它使我们体验这场戏的背景：我认为，如果

没有意识到该剧在西方音乐史中的反常地位，我们就听不懂这个场景。如果我们的听觉和音乐史的发展相一致，就会明白这种异常的协和和声不属于20世纪的音乐语汇，而属于18世纪；即使我们的音乐史知识有限，剧中其他地方普遍存在的和声进行方式也会让这个场景处于历史的括号中。由于持续不断的协和和声，这场戏仿佛将我们带离自身所处的音乐时代（这是剧中其他片段所属的时代），回到遥远的过去，带到一个三和弦和声不是意外而是规则的时代。根据霍夫曼斯塔尔剧本的精神，施特劳斯的音乐重温了前一个时代的和声满足感。

施特劳斯沉醉于这个历史倾向，这在玫瑰展示这场戏中表现最为明显，这也完全符合他希望描绘年轻的爱的愿望。他认为，年轻的爱，并不太顾及音乐时间，就像它不顾及心理时间一样。它可以完全不去考虑真实性，可以蔑视音乐必须臣服的历史训令，唱出一个符合更早时代的爱之歌。尤其是，它的和声来自遥远的过去，这种和声使我们想起一个时代（或者我们愿意这么想），那时候的音乐天真、美丽、无暇，就像年轻的爱。施特劳斯为玫瑰展示所写的和声构式因此成为歌剧更大关注的组成部分。这是他对时间意识这一伟大主题的和声变奏，就像该场景的节奏音型和配器法一样发挥了相同的作用，这使我们再次注意到将年轻恋人与元帅夫人截然区分开来的那种幸福的混沌状态。

因此，和声的错位是施特劳斯的一种作曲技法，是他故意而冷静地用来暗示其思想的一个特殊技法。他把它当作是表现年轻人短暂而无忧无虑的爱情音乐密码，但它涵盖的意义远远不止于此。它也指向了特定的关键性的真实自传，揭示了施特劳斯艺术生涯的中心困境。施特劳斯自身深深卷入自己所作歌剧探讨的命题中。他的艺术处境与元帅夫人的爱情处境极其相似：作为一个已经有一定年纪、拥有丰厚音乐积淀的作曲家，他也面临这样一个必须要作出艺术发展方向决定的重要时刻。实际上，《玫瑰骑士》可以说是他中年危机的体现。相对来说，在这危机的中心，是他与音乐的过去和未来的关系——换言之，是他在

音乐时间中所处位置的问题。

在《玫瑰骑士》问世前，施特劳斯通常被认为是欧洲先锋派作曲家。尤其是《莎乐美》(1905)、《埃莱克特拉》(1909)为他赢得了"不协和艺术冒险先驱"的美誉，使他成为一个看来注定要(或被宣判是)领导音乐进入新纪元的人物。然而，这却是他未能做到的。通过《玫瑰骑士》，他将领导权交给了一群更年轻的作曲家，背叛了一度他似乎曾被指派为领路人的运动，成为当时最"臭名昭著"的音乐反动分子。在 1911 年 1 月该歌剧首演两年后，阿诺尔德·勋伯格的《月光下的彼埃罗》和伊戈尔·斯特拉文斯基的《春之祭》将开启不协和音的现代派运动。另一方面，施特劳斯的职业生涯在《玫瑰骑士》之后，却从一个成功走向另一个成功。许多晚期歌剧作品重复他和霍夫曼斯塔尔在《玫瑰骑士》中早已运用过的成功公式，使得这些作品都展示出《玫瑰骑士》与它之前的两部歌剧明显不同的迷人和声。从 20 世纪音乐主要的发展趋势来看，施特劳斯在 1911 年之后的革新似乎是不间断地回到过去，并在《最后的四首歌曲》(1948)中达到顶峰。这部作品具有无与伦比的魅力，但和声语言却属于另一个时代。显然，这种艺术上的彻底倒转使他在音乐进步党人眼中名誉受损，时至今日，在音乐学研究中，他身上仍然笼罩着一片乌云。

实际上，施特劳斯显然未能追随元帅夫人的意志。如果元帅夫人是一位时间概念上的英雄，那么施特劳斯本人从这方面看应该缺乏一些英雄气概：优雅地变老(从音乐这一视角而言)正是他所拒绝的。他不仅让音乐时钟静止，而且让它倒转。我怀疑，他对元帅夫人的迷恋，不仅是认同，而且也是嫉妒。

但比施特劳斯的具体选择更重要的是，他感到必须作出这样的选择。这说明了一种远比 20 世纪前的作曲家更具自我意识地同音乐过去的联系。实际上，我们不能想象莫扎特、贝多芬或者瓦格纳会去追求施特劳斯最终选择的历史化事业。这不仅是因为他们具有施特劳斯所缺乏的艺术完整性，而是他们属于这样一种时代，它很自然地认为音乐就是一种发展性的想象，某种神秘的美学逻辑推动音乐从过去走向未

来。他们本能地知道，一个时代的艺术不能复制另一个时代，他们的知识似乎也不曾使他们停止前进。

相反，现代作曲家却似乎遭到诅咒，注定对音乐的衰老过程高度敏感。过去对他来说已经成为一个问题，在某种程度上对他的先人来说却决非如此，因此他总是处于沉浸在音乐怀旧的威胁中。施特劳斯是这类艺术倒退现象中唯一极端的例子，侵入历史已然成为现代作曲家音乐传记的一个特征。这种对过去宿命般的专注，在我看来，是我们这个时代流行的衰老意识的艺术相似物。现代作曲家在艺术发展进程中体验到相同的焦虑——从艺术的过去延伸至未来的运动——就像如今的我们体验生物的生长一样。音乐的过去笼罩在他身上如同一个人的过去笼罩在我们每一个人身上，他永远尝试逃到过去就像我们逃避到对逝去青春的病态反思中。就这方面而言，《玫瑰骑士》是一部现代气质无比丰富和明显的文献，在故事中探讨了时代意识之一的主题，甚至在音乐中它屈从于时代意识的艺术后果——退回到历史。就像普鲁斯特的《追忆似水年华》，它关注一个人在时间进程中所处位置的焦虑（这种时间进程或是个体生命的延续，或是一种艺术传统的延续），它已成为 20 世纪的特征。

跋

在以上研究中，我试图提出一系列途径来考证观念对歌剧的影响，以及观念如何成为歌剧美学架构的一个组成部分。当然，观念并不是对所有的歌剧都同样重要。作曲家对思想生活的反应各有不同，即使是同一个作曲家在不同的作品中，也会表现出相当迥异的思想特质和思想深度。在我探讨过的实例中，思想因素给我的感觉是极端重要的，但很明显，还存在其他歌剧，其中思想观念的作用要小得多。

另外，不论每个作曲家倾向如何，并不是每个层面的思想生活都可以通过歌剧表现出来。实际上，我们能轻易地列出一份思想观念或思想传统的清单，它们在思想史中占据重要位置，但却从未触及歌剧。例如，歌剧并不容易表现劳动价值理论、自然选择的概念或实用准则。

因此，在思想史和歌剧史之间并不存在纯粹连续的对应关系，我们有理由提问，是什么原则（如果的确存在）主导它们之间的关系。歌剧与某种观念的联系，是不是因为它是特别适合的媒介？特定的思想传统，或者是思想史中的某个时代，是不是在本质上更具歌剧性而不是别的特征？在本书有限的实例基础上，我简要地提供一些尝试性的答案来回答以上问题。然而，我的例子确实提供一定的模式，在这个跋语

中，我愿意简要地对这些模式的特征和逻辑作一点思索。

首先，歌剧对可被广义称谓的心理性观念的反应最活跃。我所想到的不仅是自我的概念及其变化，而且包括关爱、友谊、亲情等等观念。例如在第一章，我探讨了莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》，认为它们反映了启蒙运动与保守主义的反动之间在心理意义上的重大转变。莫扎特用歌剧表达了和解的心理诉求，罗西尼则反映出反抗性和情感的退却。歌剧无法表达区分启蒙运动及反启蒙之间不同的政治纲领（至少在音乐上不能），但它们能传达出在不同的政治纲领影响下，有关个人与人际关系不同对立思想的生动印象。

因此，可以说，一个特别关注心理问题的时代更能引起歌剧的关注。即，当历史文化具有重要的主观性成分时，音乐与思想之间的关系应该很活跃。对我来说，这确实是 19 世纪上半叶和 20 世纪上半叶发生的状况，我们可以观察到，两个时代都明显排斥前一时代的政治科学旨趣，将思想能量集中于自我——一方面是浪漫主义的自我追求在自然中的超越，另一方面是现代主义的自我希望抓住过去。舒伯特的声乐套曲和施特劳斯的《玫瑰骑士》恰当地用音乐表达出这些相反的思潮，它们与各自时代关注的思想具有紧密关系，其原因显然在于这些关注具有强烈的心理倾向。

19 世纪的最后几十年盛行着某种恰恰相反的境况。尤其是在达尔文的《物种起源》(1859)问世以后，欧洲的思想生活开始被一些深刻的反心理意识所支配。在最极端的时候，这个时代的思想家试图用自然科学的唯物主义思想解释人类的行为。这种实证的理想体现在亥姆霍兹[1]（西格蒙德・弗洛伊德曾在他那里接受训练）的医学传统中，也可在这个时代里有的想象性文学作品中窥见一斑。埃米尔・左拉[2]在他的小说《特丽萨・拉昆》(*Thérèse Raquin*)中这样描述主人公："我只

① Helmholtz(1821—1894)，德国物理学家、生理学家。

② Émile Zola(1840—1902)，法国作家、自然主义文学的代表，主要作品有系列长篇小说《鲁贡玛卡家族》20 部，包括《小酒馆》、《萌芽》、《金钱》等。

是在两个活人体上进行外科医生在尸体上所做的分析解剖工作而已。"[①]在这样一种思想气候中，歌剧与思想生活的关系变得疏远也就不奇怪了。实际上，一部实证主义歌剧的概念几乎是一个矛盾的术语。基本上，19 世纪晚期的作曲家（尤指马斯内和普契尼）被迫独立地从事与时代精神旨趣不投的创作，可以说，他们歌剧中缺乏强大的思想推动力在某种程度上说明了他们艺术地位较低的原因。

歌剧与心理之间的联系建立在音乐表现情感的独特能力上。虽然语言——尤其是诗歌语言能限制和表现情感，但音乐与之相比更显优势。也许这是因为，情感属于亚语言领域，音乐诉诸与经验同一的层面。借由音乐的情感表现力，歌剧能够以不可比拟的直接性来呈现心理生活的重大主题——渴望与满足、焦虑与释放、绝望与狂喜。因此，音乐能表现自我和人际关系不同观念的情感核心。这一结论并不惊天动地，但它回答了是什么原则在主导歌剧和观念之间的关系。

然而，歌剧和思想生活在心理领域的相互交叉并不是全部内容。我探讨过的至少三部作品——柏辽兹的《特洛伊人》、威尔第的《唐·卡洛》和瓦格纳的《名歌手》——表达了超越纯粹心理意识的观念。必须承认，这些歌剧并不忽视心理，但它们与时代思想的联系并不在于表达自我和人际关系的观念。如前所述，《特洛伊人》反映了 19 世纪特定的历史意识——把历史看作是形成人类所有经验的一种强有力的发展力量。《唐·卡洛》表现了时代伟大的政治主题，即现实政治的理念。而《名歌手》则探讨了关于艺术与社会的观念，这一观念同时也在 19 世纪重要的社会批评中有所表现。在以上三部歌剧中，歌剧和思想生活的交汇超越或高于心理领域。这里，歌剧进入到一个共享性的领域，触及有关过去、有关政治、有关社会的观念。

在关于柏辽兹、威尔第和瓦格纳的讨论中，我强调这些观念的表达不仅在于脚本，更重要的是在于它们的音乐。然而，音乐显然不能像哲

---

① 见 Émile Zola，《特丽莎·拉昆》之第二版题序（Preface to the Second Edition，*Thérèse Raquin*），Leonard Tancock 英译本，Harmondsworth，1962 年，第 23 页。——原注

学家、政治理论家和社会批评家的观点那样精确，或者用具体细节来清楚地表达关于过去、政治和社会的观念。实际上，在很多方面，音乐似乎是一种无望的迟钝的思想媒介。但当思想生活中推理性的具体论证超越了音乐的表现能力，音乐却具有独特的力量来召唤某些观念的结构核心——传达观念最深刻以及最抽象的逻辑。我认为，这是音乐创造的声音模式能够与体现这些观念的概念模式呼应。音乐表现的基本要素——节奏、旋律、和声、音量和音色——结合起来构成声音结构，至少在一定情况下影射出观念所暗示的概念结构。

如在《特洛伊人》中，连接音乐领域与概念领域的结构模式，是运动与静止之间的对立。19 世纪历史观念的概念核心，是不可避免向前发展的意识，它位于受压力驱使的惯性力量的对立面。柏辽兹的音乐，尤其通过节奏的处理，精确地捕捉到运动与静止的对立关系。可以认为，它的根本音乐构思与黑格尔历史理论的概念结构在本质上是呼应的。在威尔第的音乐中，一组不同的对立关系为观念和音乐提供了联系基础，即权力和无能之间的对立。《唐·卡洛》一剧的关键要旨在于这种对立之间的心理暗示，歌剧的音乐成功地唤起对权力，权力损耗的抽象客观性表现，尤其是通过乐队音量与人声力度之间的戏剧性对比。因此它将我们带领至“现实政治”的结构中心。同样，音乐表现秩序与混沌形象的能力解释了瓦格纳的《名歌手》和罗斯金社会批评之间的联系。对分裂的恐惧和对统一的渴望处于罗斯金批评的概念中心，而音乐通过丰富的方法——节奏、和声和音色——表现出这一根本对立的关系。音乐和观念再一次在共同的结构模式中产生互动。

因此，如果我的观点是正确的，歌剧与观念在精神生活的两个极致产生联系：在情感的具体领域和在高级抽象的非实体领域。当然，这种二元性精确地对应着音乐表现能力上的基本区分。在所有人类的表现形式中，音乐同时以最具体和最抽象著称。具体表现为它的直接感官性：通过聆听音乐，我们被各种声音引起的纯粹感官愉悦迷住，我们不会在这些声音上附加任何表述性意义。从这一点来看，音乐的特点就是它的极端具体性和它对写实的排斥。然而同时，音乐也是高度抽象

的，因为它迫使我们关注结构模式——其逻辑是纯粹形式化的。有些结构模式是局部的和相对简单的：如相邻的两个乐句听上去构成平行关系。另一些结构模式庞大而复杂，如我们在聆听交响曲的一个乐章时，注意到开始处的音乐素材在临近结束时又再现，因此造成作品整体的对称。音乐不断地使我们注意诸如此类的形式过程，自柏拉图以来，哲学家们就经常将音乐与数学进行比较。在这一意义上，克尔恺敦尔宣称《唐璜》是理想的歌剧主题，因为它的主题（"感官天才"）和媒介（"音乐"）完全是抽象的：

> 我们能想象的最抽象的观念是感官天才。但它通过什么媒介表达这一观念？唯有音乐。①

同样，托马斯·曼把音乐称为：

> 比形成我们语言概念和思想更纯粹、更深刻、更绝对的逻辑领域。②

因此，音乐与观念具有亲和关系，一方面这种关系可被形容为低于语言，另一方面又是超越语言的。它可以触及对思想来说深不可及的感觉，也可以企及对文字来说高不可攀的概念。它难以表达的东西——相对来说歌剧未曾探索过的层面——是位于情感具体性和结构抽象性之间的观念。这些中间地带的观念特征为推理性的或写实性的：它们或是被足够清晰地体现，以至于丧失了与具体情感世界的联系，或是还没有企及观念能够邀请音乐介入的抽象高度。它们是注定以纯粹语言形式存在的观念——如劳动价值理论、自然选择和利益准

---

① 见 Søren Kierkegaard，《非此即彼》（*Either / Or*，1843），David F. Swenson 和 Lillian Marvin Swenson 译本，普林斯顿，1943 年，第一卷，第 55 页。——原注

② 见 Thomas Mann，《巴登勃洛克一家》（*Buddenbrooks*，1901），H. T. Lower-Porter 译本，纽约，1924 年，第 406 页。——原注

则这些观念领域，不可能转化为歌曲的形式。无需赘言，许多历史学家关注的观念——尤其是在政治理论、科学和技术哲学领域——属于这些推理性的中间范围，我认为，歌剧和思想生活彼此并不完全呼应的重要理由就在于此。

我所做的划分——在易于被歌剧表现影响的具体-抽象的思想特性与不利于歌剧表现的推论思想特性之间——只能相当不精确，它不过是建设性的意见。但它有助于我们理解，为什么歌剧可以叙述思想史的部分内容，为什么可以叙述得如此直接和有力。虽然有很多遗漏，但只要在歌剧得到表现的，就在我们的眼前、耳边和心中表现得栩栩如生——而这在其他媒介中是无法展现的。

人名对照表

A

Abrams, M. H.	艾布拉姆斯，M. H.
Austen, Jane	奥斯汀，简

B

Balzac, Honoré de	巴尔扎克，奥诺雷·德
Bach, Johann Sebastian	巴赫，约翰·塞巴斯蒂安
Bagehot, Walter	白哲特，沃尔特
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de	博马舍，皮埃儿·奥古斯汀·卡龙·德
Beethoven, Ludwig van	贝多芬，路德维希·范
Bellini, Vincenzo	贝利尼，温琴佐
Berg, Alban	贝尔格，阿尔班
Berlin, Isaiah	伯林，以赛亚
Berlioz, Hector	柏辽兹，埃克托
Bismarck, Otto von	俾斯麦，奥托·冯
Blake, William	布莱克，威廉

Boito, Arrigo	博伊托，阿里戈
Brahms, Johannes	勃拉姆斯，约翰内斯
Britten, Benjamin	布里顿，本杰明
Bruckner, Anton	布鲁克纳，安东
Budden, Julian	巴登，朱利安
Burckhardt, Jacob	布尔克哈特，雅各布
Burke, Edmund	伯克，埃德蒙
Byron, George Gordon, Lord	拜伦，乔治·戈登，勋爵

C

Callas, Maria	卡拉斯，马丽亚
Carlyle, Thomas	卡莱尔，托马斯
Cassirer, Ernst	卡西雷尔，恩斯特
Cavour, Count Camillo di	加富尔，伯爵
Chaucer, Geoffrey	乔叟，杰佛雷
Coleridge, Samuel Taylor	柯尔律治，塞缪尔·泰勒
Comte, Auguste	孔德，奥古斯特
Courbet, Gustave	库尔贝，古斯塔夫

D

Da Ponte, Lorenzo	达蓬特，洛伦佐
Darwin, Charles	达尔文，查尔斯
Daumier, Honoré	杜米埃，奥诺雷
David, Jacques-Louis	大卫，雅克一路易斯
De Quincy, Thomas	德昆西，托马斯
Debussy, Claude	德彪西，克劳德
Dent, Edward	登特，爱德华
Dickens, Charles	狄更斯，查尔斯
Dilthey, Wilhelm	狄尔泰，威廉
Donizetti, Gaetano	多尼采蒂，盖塔诺
Dostoevsky, Feodor	陀思妥也夫斯基，费多尔

Duprez, Gilbert-Louis	迪普雷，吉尔贝

E

Elgar, Sir Edward	埃尔加，爱德华爵士

F

Fichte, Johann Gottlieb	费希特，J. G.
Freud, Sigmund	弗洛伊德，西格蒙德
Friedrich, Caspar David	弗里德里希，加斯帕尔·大卫

G

Gay, Peter	盖伊，彼得
Gentz, Friedrich von	根茨，弗里德里希·冯
Géricault, Théodore	籍里柯，谢尔多
Gluck, Christoph Willibald	格鲁克，克里斯托弗·维利巴尔德
Goethe, Johann Wolfgang von	歌德，约翰·沃尔夫冈·冯
Goya, Francisco José de	戈雅，弗朗西斯科·霍塞·德
Gounod, Charles	古诺，夏尔
Grout, Donald Jay	格劳特，唐纳德·杰伊
Guérin, Pierre-Narcisse	盖兰，皮埃尔·纳西斯

H

Handel, George Frederick	亨德尔，乔治·弗里德里克
Hanslick, Eduard	汉斯利克，爱德华
Hardy, Thomas	哈代，托马斯
Harnack, Adolf von	哈纳克，阿道夫·冯
Haydn, Franz Joseph	海顿，弗朗茨·约瑟夫
Hegel, George WilhelmFriedrich	黑格尔，乔治·威廉·弗里德里希
Heine, Heinrich	海涅，亨利希
Herder, Johann Gottfried	赫尔德，约翰·哥特弗里德
Hobbes, Thomas	霍布斯，托马斯

Marx, Karl	马克思,卡尔
Mascagni, Pietro	马斯卡尼,彼得罗
Massenet, Jules	马斯内,朱尔
Mazzini, Giuseppe	马志尼,朱塞佩
Meineck, Friedrich	梅涅克,弗里德里希
Mendelssohn, Felix	门德尔松,费利克斯
Merrill, Robert	梅里尔,罗伯特
Metastasio	梅塔斯塔西奥
Metternich, Prince Klemens von	梅特涅,克莱门特亲王
Meyerbeer, Giacomo	迈耶贝尔,贾科莫
Mill, John Stuart	穆勒,约翰・斯图亚特
Milnes, Sherrill	米尔恩斯,谢里尔
Milton, John	弥尔顿,约翰
Monteverdi, Cludio	蒙特威尔第,克劳迪奥
Morris, William	莫里斯,威廉
Mozart, Wolfgang Amadeus	莫扎特,沃尔夫冈・阿马德乌斯
Müller, Wilhelm	缪勒,威廉
Mussorgsky, Modest	穆索尔斯基,莫杰斯特

N

Napoleon Ⅲ	拿破仑三世
Newman, Ernest	纽曼,欧内斯特
Newman, John Henry	纽曼,约翰・亨利
Nietzshce, Friedrich	尼采,弗里德里希

P

Paisiello, Giovanni	帕伊谢洛,乔瓦尼
Pfitzner, Hans	普菲茨纳,汉斯
Piave, Farncesco Maria	皮亚韦,弗朗切斯科・马利亚
Poe, Edgar Allan	坡,埃德加・爱伦

T

Toye, Francis	托伊,弗朗西斯
Trietschke, Henrich von	特赖奇克,亨利希·冯
Trilling, Lionel	特里林,里奥纳尔
Troeltsch, Ernst	特洛伊奇,恩斯特
Turner, J. M. W.	特纳,J. M. W.

V

Verdi, Giuseppe	威尔第,朱塞佩
Vickers, Jon	维克斯,乔恩
Vico, Giambattista	维科,吉姆巴蒂斯塔
Victor, Emmanuel, King	维克托,伊曼纽尔国王
Virgil	维吉尔
Voltaire	伏尔泰

W

Wagner, Richard	瓦格纳,里夏德
Warren, Leonard	沃伦,莱奥纳德
Weber, Carl Maria von	韦伯,卡尔·玛丽亚
Wolf, Hugo	沃尔夫,胡戈
Wordsworth, William	华兹华斯,威廉

Z

Zola, Émile	左拉,埃米尔

参考书目

第一章

Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York, 1956, p. 107.

Ernest Newman, *Great Operas*, New York, 1958, p. 67.

Stendhal, *Life of Rossini*, trans. By Richard N. Coe, Seattle, 1970, p. 3.

第二章

Donald Jay Grout, *A Short History of Opera*, 2nd ed., New York, 1965, pp. 323—324.

Letter to John Hamilton Reynolds, August 24, 1819, in *The Selected Letters of John Keats*, ed. By Lionel Trilling, New York, 1951, p. 237.

M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York, 1971, p. 197.

Samuel Taylor Coleridge, *The Literary Remains*, vol. 2, [1836], New York, 1969, p. 66.

第三章

Hegel, *Lectures on the Philosophy of History, trans.* By J. Sibree, London, 1902, pp. 30,34,28.

Thomas Carlyle, *on Heroes*, *Heroes-Worship*, *and the Heroic in History*, Lincoln, Neb., 1966, p. 13.

Letter to Adèle Berlioz, February 25, 1857, cited in the Philips recording of *The Trojans*, p. 8.

Ernest Newman, *Seventeen Famous Operas*, New York, 1955, p. 288, 293.

第四章

Letter to Francesco Maria Piave, April 21, 1848, quoted in Frank Walker, *The Man Verdi*, New York, 1962, pp. 187—188.

Jacob Burckhardt *The civilization of the Renaissance* in Italy, trans. By S. G. Middlemore, New York, 1935, p. 22, 107.

Heinrich von Treitschke, *Politics*, trans by Blanche Dugdale and Torben de Bille, vol. 1, Lodon 1916, p. 24, 65.

Isaiah Berlin, "The *Naïvete* of Verdi"[1968], in *Against the Current*, New York, 1980, p. 287.

Letter to Franco Faccio, January 1879, quoted by Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 3, New York, 1981, p. 29.

Francis Toye, *Verdi*: *His Life and Work*, New York, 1972[1930], p. 342.

Spike Hughes, *Famous Verdi Operas*, Philadelphia, 1968, p. 333.

Budden, *Operas of Verdi*, vol. 3, p. 139, 75,121,155.

第五章

Ernest Newman, *The Wagner Operas*, New York, 1949, p. 381.

William Mann, Richard Strauss: *A Critical Study of the Operas*, London, 1964, p. 140.

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* [1849], Philadelphia, 1891, p. 165.

Ruskin, *Modern Painters*, vol. 3 [1856], Philadelphia, 1891, p. 84.

Philip Rieff, *Freud*: *The Mind of the Moralist*, New York, 1959, p. 391.

跋

Émile Zola, "Preface to the Second Edition," *Thérèse Raquin*, trans. By Leonard

Tancock, Harmondsworth, Eng. , 1962, p. 23.

Søren Kierkegaard, *Either/Or* [1843], trans. By David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson, Princeton, 1943, vol. 1, p. 55.

Thomas Mann, *Buddenbrooks* [1901], trans. By H. T. Lowe-Porter, New York, 1924, p. 406.

译后记

《歌剧与观念》出自历史学家之手。也许正因为如此，读者在阅读之后，不仅对文中述及的六部歌剧和两部声乐套曲有了全新认识，更对欧洲从启蒙运动至20世纪的整个思想史有了全貌性概览。这可谓本书带给我们的双重收获。

作为史学家，作者保罗·罗宾逊(Paul Robinson，1940—)主要研究19世纪和20世纪的欧洲思想史。其研究涉及三大主题：心理分析学的历史，关于人类性征、尤其是同性恋的观念历史和歌剧史与思想史之间的联系。同时，他还是斯坦福大学历史系教授。

罗宾逊教授在教学和研究两方面成绩卓然。他曾荣获院长奖(Deans Award for Excellence in Teaching)和Dinkelspiel奖(Dinkelspiel Award for Outstanding Service to Undergraduate Education)，也是1970至1971年度的古根海姆学者(Guggenheim Fellow)。众所周知，古根海姆学者是北美地区最重要的学术奖项之一，而作为古根海姆学者，需具有杰出的科研成就和突出的未来发展潜力。此外，他还是美国历史学会成员(American Historical Association)和美国大学优等生荣誉学会成员(Phi Beta Kappa)。

除此之外，罗宾逊教授“对思想以及个人生活的品质有着全面的兴趣”。因此，在更多的论文中，他涉及电视、同性恋以及思想狂潮(比如米歇尔·福柯的思想)等众多问题。而最精彩的莫过于，他将这些研究完美地诉诸文字，通过文字传递出对人性的无限关怀。也正是这样一种温暖的人文关怀，充分激起了歌剧爱好者渴望重新观赏歌剧作品以丰富自己对作品的感受。这也是译者的深切体会。为此，译者为能够将它转译为中文，呈现给国内广大歌剧爱好者乃至史学爱好者而感到非常荣幸。

翻译过程曲折漫长，但最终能与广大读者见面，首先应该感谢我的导师上海音乐学院副院长、博士生导师杨燕迪教授。他严格的教学成为译者在今后学习和研究中的行动指导。让人感动的是，他还担负起辛勤繁杂的校稿工作，一字一句地斟酌和推敲，那些字迹译者将视为一份珍贵的墨宝。

翻译初期，托付远在美国的徐晨阳先生帮我购买书籍；求学期间汤亚汀教授给予译者诸多帮助和建议；东方电视台音乐电视制片人谢力昕先生自译者毕业至今，一直给予很大的照顾和鼓励。对他们付出的一切，表示深深的感谢。

感谢六点文化公司的编辑姜乙与何花，在本书的编辑和版权一事上所做的工作。

感谢父母，生我育我，任我自由行走，别无强求。

更感谢我的爱人刘赓先生，以他的宽容、乐观和耐心一路陪伴我。这份喜悦应与他分享！

最后，希望本书能够使读者朋友开卷有益而有趣！

周彬彬

2007年10月于上海音乐学院